ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 3

Премьера!

Даша Васильева

по романам ДАРЬИ ДОНЦОВОЙ

любительница частного сыска

РУССКИЙ СЕРИАЛ

20:00

СТС

«Любительница частного сыска Даша Васильева», телевизионный сериал по мотивам романов Дарьи Донцовой Авторы сценария: Дарья Донцова, Виктория Евсеева
Режиссер-постановщик: Анатолий Матешко Продюсер: Сергей Козлов В главных ролях: Лариса Удовиченко, Вера Сотникова, Владимир Стержаков, Анна Дворжецкая, Ирина Розанова, Эрвант Арзуманян, Евдокия Германова, Андрей Руденский, Инна Ульянова, Станислав Садальский, Дмитрий Шевченко, Владимир Горянский

© 2003 ООО «Протел»

❑**КИНОТЕАТРАЛЬНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ КАК ТОЛЬКО ГОСУДАРСТВО ОТСТУПИЛОСЬ ОТ КИНОПРОКАТА, ОН РАСЦВЕЛ** *НАТАЛЬЯ ВЕНЖЕР* ❑**ЛЮБОВНАЯ ИСТОРИЯ НА ФОНЕ «МАГНИТНЫХ БУРЬ» ЧЕМ ПРАВДИВЕЕ РАССКАЗ О ЧАСТНОЙ ЖИЗНИ, ТЕМ ОБЪЕМНЕЕ И РЕАЛИСТИЧНЕЕ СОЦИАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ** *ВАДИМ АБДРАШИТОВ* ❑**ДЕТКИ-БУМЕРЫ В РЕАЛЬНОСТЬ ГЕРОЕВ «БУМЕРА» ВЕРИШЬ ИМЕННО ПО ПРИЧИНЕ СОВЕРШЕННОЙ И НАГЛЯДНОЙ ПРИМИТИВНОСТИ ЗАКОНОВ, ПО КОТОРЫМ ОНИ ЖИВУТ** *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ* ❑**«ТЕХНОЛОГ» НОВОЙ КОММУНИКАЦИИ РЕДЖИО НЕ СТОЛЬКО КОПИРУЕТ ТО, ЧТО УЖЕ «ЕСТЬ», СКОЛЬКО, ПОГРУЖАЯСЬ В ПЛАСТЫ НЕВИДИМОГО, СОЗДАЕТ НУЛЕВУЮ СТЕПЕНЬ НОВОГО КИНЕМАТОГРАФА** *ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ* ❑**ЮБИЛЕЙ КАК СИМПТОМ КАЖЕТСЯ, ЧТО ПЕТЕРБУРГ НЕ ЧЕСТВОВАЛИ, А В МОГИЛУ СПРОВАЖИВАЛИ** *МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ* ❑**«УЖАСНАЯ ПРОФЕССИЯ, УЖАСНАЯ...» АКТЕРСКОЕ СПОКОЙСТВИЕ СКРЫВАЕТ ПУСТОТУ. НУЖНО БЫТЬ ГОТОВЫМ «РВАТЬ СЕБЯ НА ЧАСТИ» ПЕРЕД ЗРИТЕЛЕМ** *СЕРГЕЙ ГАРМАШ* ❑**ФИЛЬМ — ЭТО СПЛОШЬ ПРИДАТОЧНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ ПРЕОДОЛЕНИЕ НЕВОЗМОЖНОГО ЗАОСТРЯЕТ КИНОЯЗЫК** *ЮРИЙ НОРШТЕЙН* ❑**ЗЕРКАЛО ДЛЯ ГЕРОЯ МНЕ ЗАХОТЕЛОСЬ СТАТЬ РЕЖИССЕРОМ, КОГДА Я УВИДЕЛ, КАК СНИМАЮТ НАСТОЯЩИЕ МАСТЕРА** *КЛОД ШАБРОЛЬ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

Д.ДОНДУРЕЙ — Н.ВЕНЖЕР — Н.СИРИВЛЯ

Кинотеатры возродят наше кино

Ситуация в сфере кинопроката

РЕПЕРТУАР

23

ЕЛЕНА СТИШОВА

Вышли мы все из народа

«Магнитные бури», режиссер Вадим Абдрашитов

28

ВАДИМ АБДРАШИТОВ

Жизнь на полигоне

Беседу ведет Зоя Кошелева

35

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Несладкая жизнь

«Бумер», режиссер Петр Буслов

38

Н.СИРИВЛЯ

Биохимическая атака

«Бумер», режиссер Петр Буслов

41

НИНА ЦЫРКУН

На глубине

«Бассейн», режиссер Франсуа Озон

44

Елена Петровская

Империя дознакового

«Накойкаци», режиссер Годфри Реджио

47

АНДРЕЙ ДЕМЕНТЬЕВ

Ужин в армянской церкви

О съемках у Годфри Реджио

51

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Не клеится

«Лунные поляны», режиссер Игорь Минаев

«Русский ковчег», режиссер Александр Сокуров

КОММЕНТАРИИ

55

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Тряпка

58

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Чеченский узел

И М Е Н А

63

СЕРГЕЙ ГАРМАШ:
«Мы всю жизнь играем в рулетку»
Беседу ведет Тамара Сергеева

Р А З Б О Р Ы

73

АНЖЕЛИКА АРТЮХ, ДМИТРИЙ КОММ
Экшн познания
«Матрица: Перезагрузка», режиссеры братья Вачовски

79

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ
В отсутствие медиатора
Сюжет внутренней колонизации
«Война», режиссер Алексей Балабанов
«Олигарх», режиссер Павел Лунгин
«Кукушка», режиссер Александр Рогожкин
«Любовник», режиссер Валерий Тодоровский

О П Ы Т

95

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
Снег на траве
Фрагменты книги

108

КЛОД ШАБРОЛЬ:
«Время — деньги»
Мастер-класс режиссера

П У Б Л И К А Ц И И

115

ЭЛЛА КОРСУНСКАЯ
Разные записки
Воспоминания кинередактора

Ч Т Е Н И Е

133

КЛОД ЛЕЛУШ при участии Жан-Филиппа Шатрье
Баловень судьбы

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Д.ДОНДУРЕЙ — Н.ВЕНЖЕР — Н.СИРИВЛЯ

Кинотеатры возродят наше кино

Прокат — наиболее динамично и успешно развивающаяся часть российской киноиндустрии, своего рода завоеванный плацдарм, способный обеспечить прорыв и на других участках кинематографического фронта. Именно поэтому журнал с неизменным вниманием следит за бурным развитием кинотеатрального рынка.

Весной этого года фирма «Дубль Д» провела социологическое исследование, касающееся перспектив строительства новых кинотеатров в центре Москвы. Было опрошено более тысячи человек по специальной выборке, на вопросы интервьюеров ответили ведущие дистрибьюторы и директора крупных московских кинотеатров. Ситуацию, сложившуюся сегодня в сфере кинопроката, комментируют участники исследования — Д.Дондурей, Н.Венжер и Н.Сиривля. Разговор иллюстрируется фрагментами интервью, взятых в ходе исследования.

Даниил Дондурей. Начнем с общеизвестного. В России активно идет кинотеатральная революция. По данным статистики сборы кинотеатров с семи миллионов долларов в благополучном, додефолтном 1997 году выросли до 115 миллионов в 2002-м — в шестнадцать раз! В текущем 2003 году прирост будет еще как минимум 60—70 процентов, а может быть, и больше. Это означает, что кинотеатры соберут более 180 миллионов долларов. Такой динамике могла бы позавидовать любая отрасль нашего хозяйства.

Гигантский рост кинотеатральной сферы создает ощущение, что все в полном порядке. Это ощущение, кстати, нашло отражение на недавнем обсуждении темы в Совете Федерации: у нас в кинопрокате сейчас все очень хорошо. Просто отлично! По любым показателям. Сборы растут. Увеличивается поток инвестиций. Строится много современных кинотеатров. В Москве, как известно, уже больше 70 новых залов и примерно 50 на подходе, то есть по количеству залов, не кинотеатров, а именно залов — качественных, мирового уровня — мы к началу следующего года достигнем цифры, существовавшей в советские времена. И эти процессы идут по всей стране: новые кинотеатры активно строятся не только в городах-миллионерах, таких как Самара, Нижний Новгород и Екатеринбург, но и в полумиллионниках — в Ульяновске, Пензе, Рязани... Всем кажется, что все хорошо. А впредь будет еще лучше. Так ли это? Есть ли основания для подобного безоглядного оптимизма?

Наталья Венжер. Да, внесу ложку дегтя в этот гимн кинопрокату. Есть целый ряд проблем, первая из которых — дикая бесхозяйственность во всем, что касается репертуарного планирования и так называемой «росписи» фильмов. Планы кинотеатров составляются так, что фильмы недобирают огромное количество денег, а зрители просто не успевают посмотреть ту или иную картину.

Одна из причин заключается в том, что фильмы расписывают непрофессионалы, люди, не имеющие никакого представления о стратегии, технологии, ресурсах, психологии репертуарного планирования.

Если раньше казенная московская сеть предоставляла нам выбор: хотим этот фильм — идем в «Ударник», другой — в «Метрополь», третий — в «Художественный», то сегодня, если мы уже посмотрели «Властелин колец» или не хотим его смотреть, мы вынуждены сидеть дома. Потому что один и тот же фильм под предлогом мифа о массовом спросе выпускается во всех крупных кинотеатрах одновременно.И нет никакого выбора.

При старом планировании существовал секторальный подход: восток — запад, север — юг, принцип волны... За исключением нескольких премьерных кинотеатров — «Ударник», «Октябрь», «Россия», — новый фильм катился по Москве волной, потому что роспись шла из единого центра. Как это происходило? Появляется новый фильм. Все директора приезжают к Плащанскому в зал, им показывают картину, и дальше составляется четкий, с учетом десятков факторов, график движения фильма из кинотеатра в кинотеатр. На всю Москву, на 126 кинотеатров выделялось всего 38 копий, и этого хватало. Кроме того, директора кинотеатров, поскольку они все присутствовали при этой росписи, имели возможность договориться и согласовать свои репертуарные планы. Они тогда не конкурировали друг с другом, но все равно были заинтересованы в том, чтобы залы у каждого были заполнены максимально.

Д.Дондурей. И вы за возвращение советской системы?

Н.Венжер. Я за возвращение разумной системы. Если прежде было что-то рациональное, тогда да, я за возвращение, и мне не важно, как называется эта система, лишь бы она работала и устраивала все категории зрителей. Я, между прочим, зритель. И при своей занятости ничего толком сегодня не могу посмотреть...

Д.Дондурей. Надо все время пристально отслеживать репертуар кинотеатров, чтобы поймать нужный тебе фильм...

Н.Венжер. У меня нет на это времени. И если я проворонила две недели проката, всё, фильм для меня умер. Я его нигде никогда больше не найду.

Д.Дондурей. В общем, вы жаждете монополии...

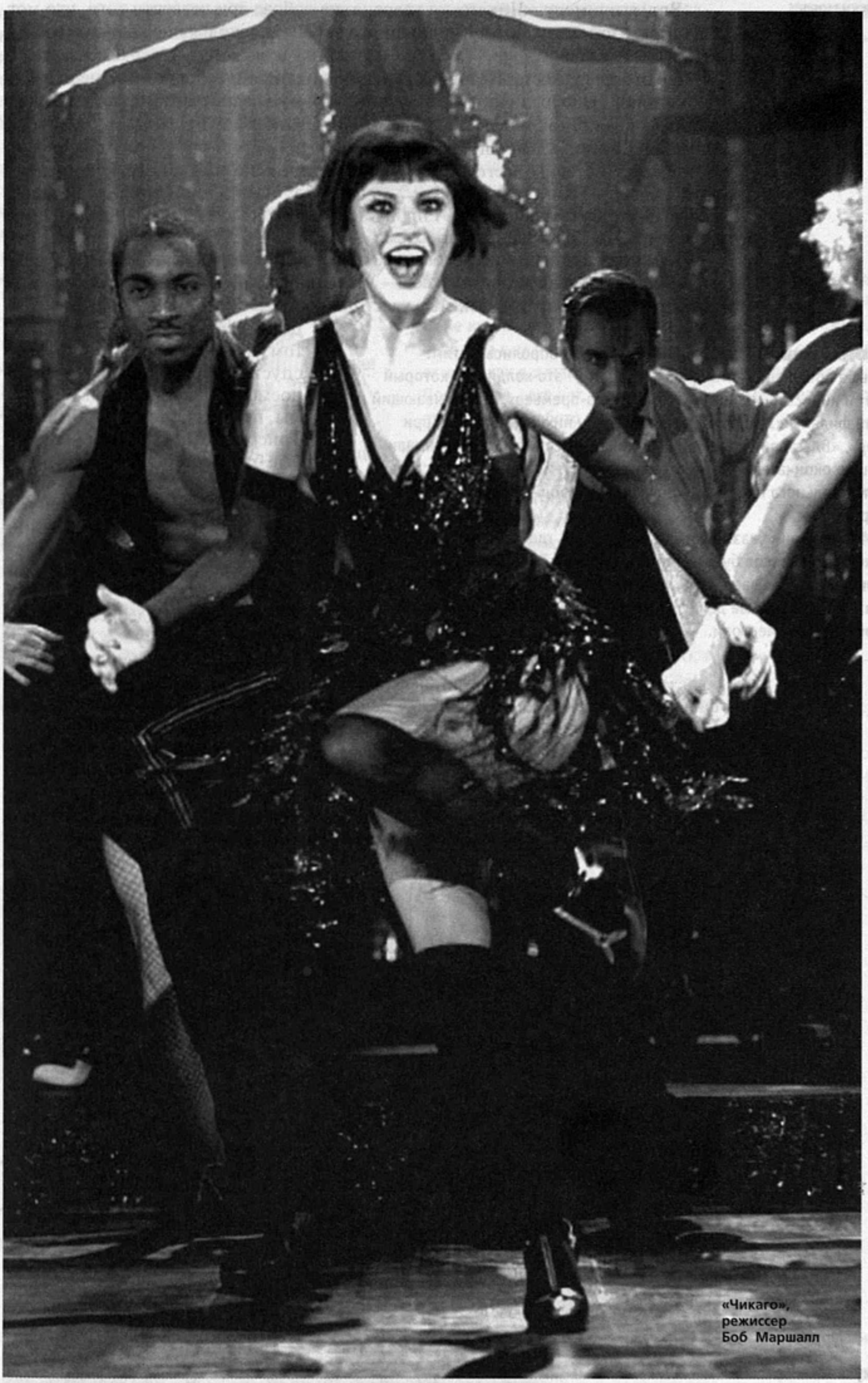
Н.Венжер. Нет, я как раз против монополии, поскольку считаю, что рынок прекрасно может выполнять регулирующую функцию. При условии, что рынок свободный. И тут нужно сказать, что вторая — помимо непрофессионализма и бесхозяйственности — причина неэффективной росписи фильмов заключается в том, что 70 процентов московских кинотеатров оказались в руках одного оператора — сети «Каро — Империя кино».

Д.Дондурей. Имеется в виду, что собственники кинотеатров разные, а оператор — тот, кто поставляет фильмы, рекламу, определяет и контролирует репертуарный план, — один?

Н.Венжер. Да, и, будучи монополистами, они творят несусветные вещи. Для них важно не зрителя удовлетворить, а задавить конкурентов и предоставить зеленую улицу тем картинам, которые прокатываются дочерними или родственными компаниями. Они навязывают кинотеатрам те или иные ненужные фильмы в пакете с блокбастерами, они могут по всей Москве пустить одну и ту же картину, как было с «Властелином колец», или выбросить одновременно несколько коммерчески перспективных проектов, перекрыв кислород остальным дистрибьюторам.

Марина Бодягина *(компания «Гемини»).* У «Каро» восемь кинотеатров, четырнадцать экранов, это их собственность, они инвестировали деньги. У «Империи» в действующих кинотеатрах — шесть-восемь экранов, это их площадки. Но многие компании, как, например, «Пирамида» (кинотеатр «Байконур»), вложили деньги, являются владельцами кинотеатра, но передали его в репертуарное управление «Каро — Империи» («КИ»). Что такое «управление»? Это процент, который кинотеатр отдает «КИ». Мы, предоставляя кинотеатру фильм, получаем свои 50 процентов. Кинотеатру остаются 40 процентов, 10 процентов уходит в «КИ». То есть на каждом фильме эти 10 процентов получает не мейджор, который произвел фильм, не дистрибьютор, который приобрел права, не кинотеатр, который показывает картину, а некий посредник.

Объединившись полтора года назад, сети «Каро» и «Империя кино» почему-то решили, что могут подменить собой Москинопрокат и по своему усмотрению планировать все, что показывается в Москве. Сегодня 70 процентов столичных экранов находится под их контролем и только 30 процентов — в независимом планировании.



«Чикаго»,
режиссер
Боб Маршалл

Вот, к примеру, «Чикаго», я уверена, не собрал три четверти того, что мог бы собрать, он нигде не получил полного экрана, поскольку не является собственностью «Каро».

Но это же глупость! Недобрал денег американский собственник, недобрали прокатчики, недобрали кинотеатры и не посмотрели зрители. Вот я, например, пострадавшая. Я так и не видела фильм «Чикаго».

Наталья Сиривля. Он еще идет в «Киноцентре».

Н.Венжер. В Москве всего два кинотеатра, где можно «подхватить» пропущенный фильм, — Киноцентр и Дом Ханжонкова. Но в Киноцентре в основном показывают артхаусное кино. А пропущенный блокбастер вы уже нигде не посмотрите. Это существенная проблема.

Как показало наше исследование, одна из самых перспективных идей при строительстве новых мультиплексов — «зал пропущенного фильма». Его необходимость отметили практически все участники опроса.

М.Бодягина. Мы с переменным успехом боролись с этим. А дальше произошла катастрофа. «Каро» — это холдинг, в который входят и киносеть, и дистрибьютор «Каро-премьер», прокатывающий в России фильмы «Уорнер Бразерс». Когда у них появились «Гарри Поттер», «Властелин колец» и «Матрица», эти три картины сломали ситуацию окончательно. Кинотеатры не смогли отказаться от столь привлекательного продукта и дружно ушли под «управление» «Каро — Империи».

И теперь они указывают дистрибьютору, где, на какой срок, каким количеством сеансов будет работать картина. То есть не мы, дистрибьюторы, решаем, как, где и когда выпускать фильм, чтобы собрать на нем больше денег, привлечь наибольшую аудиторию, а совершенно другие люди.

Д.Дондурей. Да, все сказали о том, что должны быть залы, где спустя месяц-полтора можно посмотреть пропущенные фильмы, причем не только Ларса фон Триера, но и Спилберга, и любые блокбастеры.

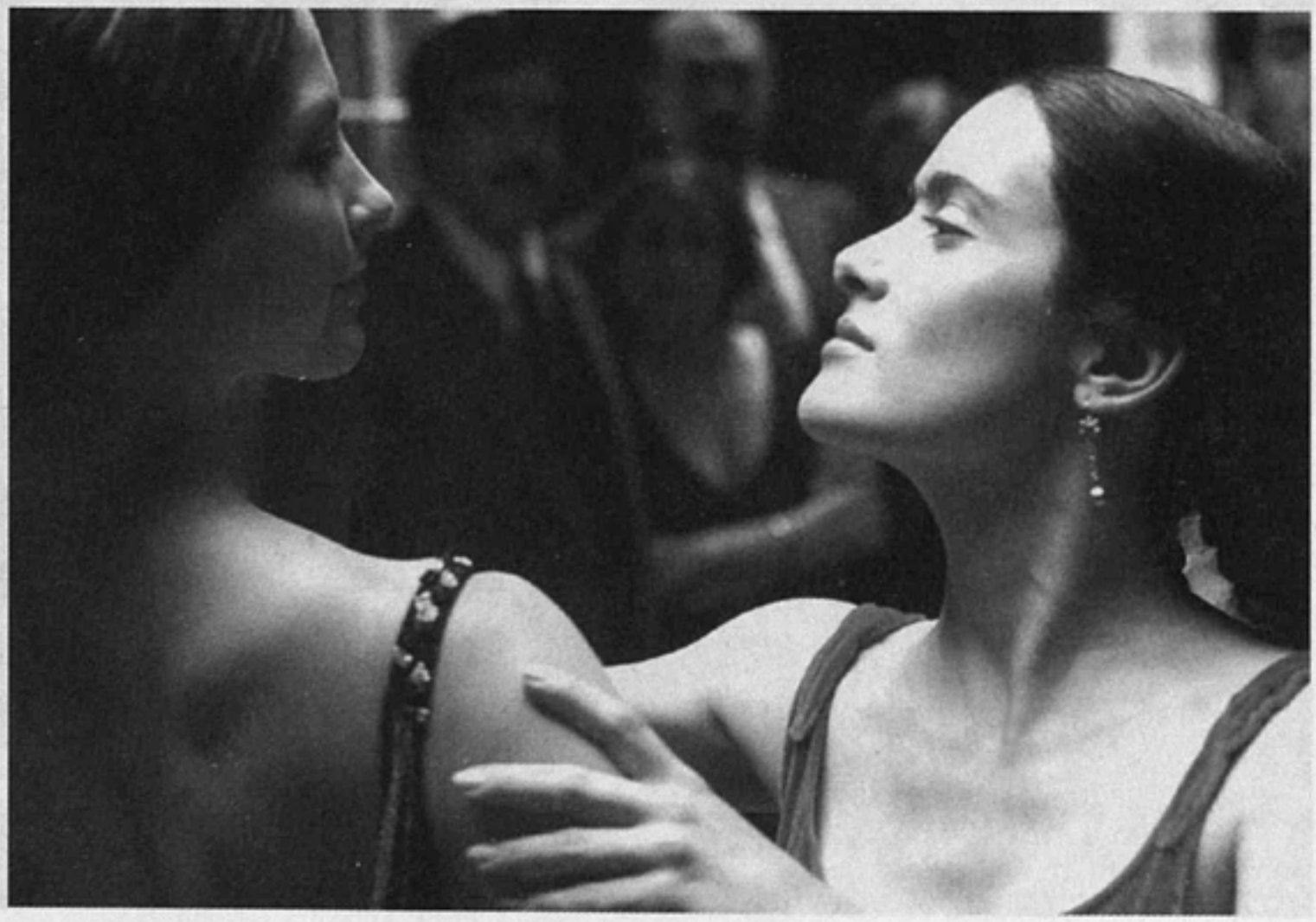
Н.Венжер. Зрители подчас хотят пересмотреть картину второй раз и третий, но не на следующий день, а через месяц. Однако через месяц ее уже практически нигде не найдешь.

Н.Сиривля. И видеорелиз не решает эту проблему?

Д.Дондурей. Нет. Это очень важный момент. Возникла принципиально новая аудитория, для которой просмотр фильма в кинотеатре не может быть заменен ни видео, ни показом по телевидению.

Н.Венжер. Причем эти люди весьма активно пользуются видео: к примеру, собирают на VHS-кассетах старое советское кино. А новое кино они хотят смотреть в кинотеатрах.

Н.Сиривля. Любой рынок, особенно если он развивается столь бурно и фактически с нуля (советский опыт работы не совсем годится для коммерческого проката), несет в себе диспропорции, болезни роста... Важно их вовремя заметить и



«Фрида», режиссер Джули Теймор

обсудить. Сам по себе рынок, конечно, замечательный регулирующий механизм, но в данном случае имеет значение и то, насколько кинопрокат самостоятелен как бизнес. В какой мере кинотеатр зависит от кинопоказа и в какой от посторонних видов коммерческой деятельности типа казино. За счет чего владельцы кинотеатров получают свои основные доходы.

Н.Венжер. Смотря какие владельцы и каких кинотеатров. Вот, к примеру, кинотеатр «Пушкинский» и казино «Шангри Ла» в том же здании — две абсолютно разные организации, но принадлежащие одному владельцу. Бывает, что казино вырубает свет у кинотеатра, прерывая показ. Своим безумным мельканием а-ля Лас-Вегас оно перегружает сеть так, что периодически вылетают пробки. Я слышала фантастическую историю: во время сеанса в «Пушкинском» вырубился свет, публике предложили прийти и досмотреть фильм в другой раз. Часть зрителей согласились, часть стали требовать деньги обратно, деньги возвращать никто не хотел, разразился скандал... У одного и того же хозяина правая рука не знает, что делает левая.

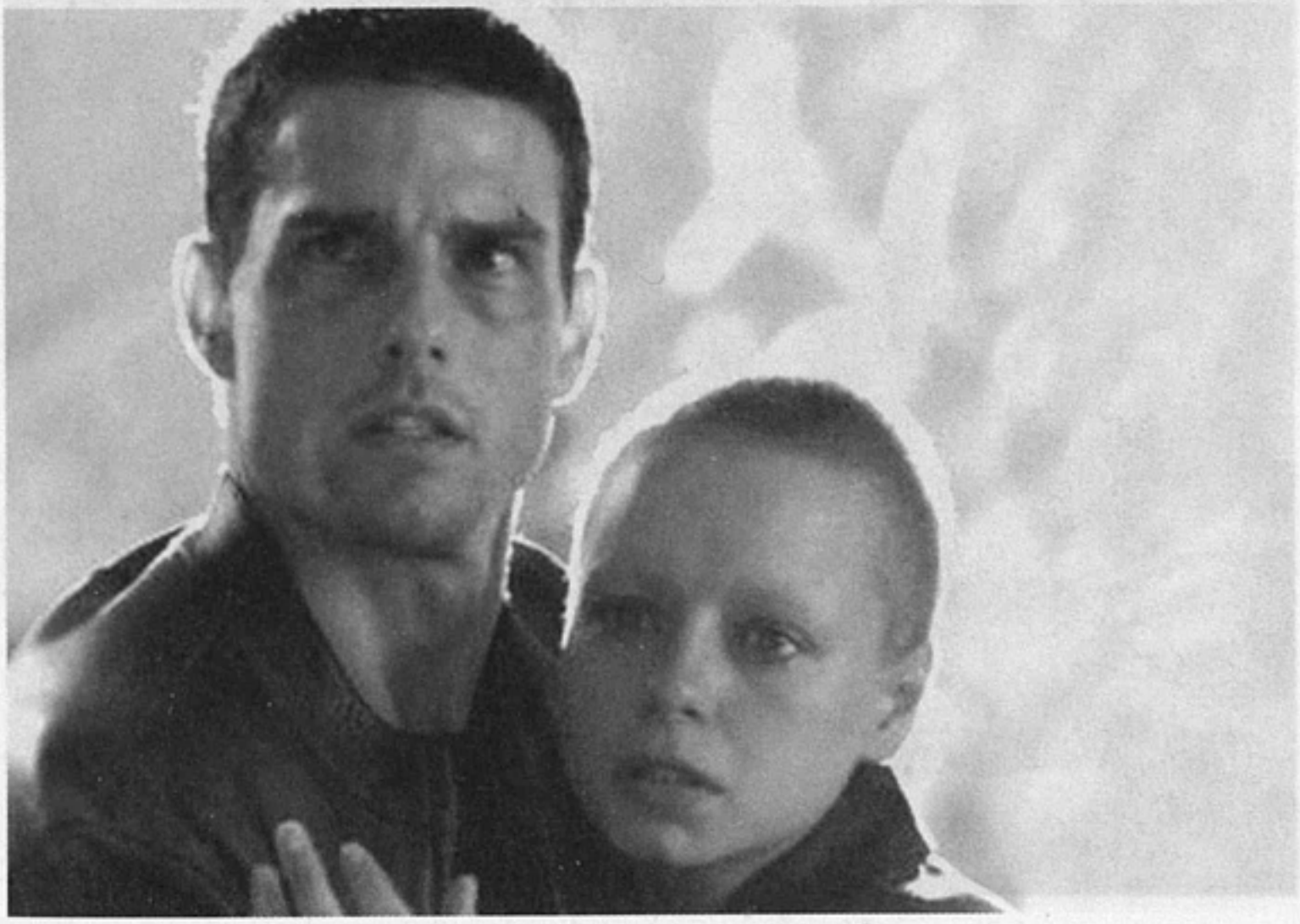
Елена Шнеерсон *(компания «Вест»).* Насколько я представляю, сеть «Каро» нужна для игровых автоматов. Кино их не интересует. Именно поэтому существует такая серьезная проблема с планированием репертуара. Все, что они собирают от кино, как я думаю, они за день делают на этих казино. Посмотрите, уже нет, как было прежде, автосалонов — все пространство забито игровыми автоматами.

Д.Дондурей. Но кинотеатр — это ведь тоже бизнес! И сегодня немалый.

Н.Венжер. Бизнес, но наш человек еще не осознал, что тысячи складываются из каждого отдельного доллара. Поэтому если он с одного бизнеса имеет десять тысяч, а с другого — сто долларов, то он этими ста долларами готов пренебречь, чего никогда не сделает подлинный бизнесмен. На Западе настоящий хозяин либо вообще не заводит бизнес, либо если заводит, то все предварительно просчитает, учитывая каждый доллар. А у нас настоящие хозяева еще не выросли. У нас еще купцы: «А, однова живем! У меня уже столько денег и столько «мерсов», что, в конце концов, заработаю я дополнительно сто пятьдесят или тысячу рублей, не имеет значения».

Н.Сиривля. Если владелец кинотеатра кормится в основном за счет казино, в тонкостях репертуарного планирования он, будьте уверены, разбираться не станет. Нынешняя ситуация его абсолютно устраивает: есть сеть «Каро — Империя кино», она бесперебойно поставляет блокбастеры, люди ходят... А добрал фильм свои деньги или недобрал, смогли его посмотреть все, кто хотел, или нет — дело десятое. Главное, кино крутится, профильная деятельность осуществляется...

Д.Дондурей. Возможно, проблема будет решена, когда в стране появятся в большом количестве настоящие мультиплексы, то есть кинотеатры, имеющие



«Особое мнение», режиссер Стивен Спилберг

более пяти-шести залов. Принцип мультиплекса: все сливки городского репертуара в одном месте. Уже сейчас наличие нескольких залов позволяет владельцам кинотеатров более гибко выстраивать свои отношения с монополистом — сетью «Каро — Империя кино».

Н.Венжер. Думаю, проблема монополизации разрешится сама собой, если возникнет не просто большее количество залов, но действительно конкурирующие сети. И сегодня инвесторы вкладывают деньги только в строительство сетей — иначе невыгодно...

Д.Дондурей. В общем, можно надеяться, что через два-три года монополизация проката как проблема будет решена.

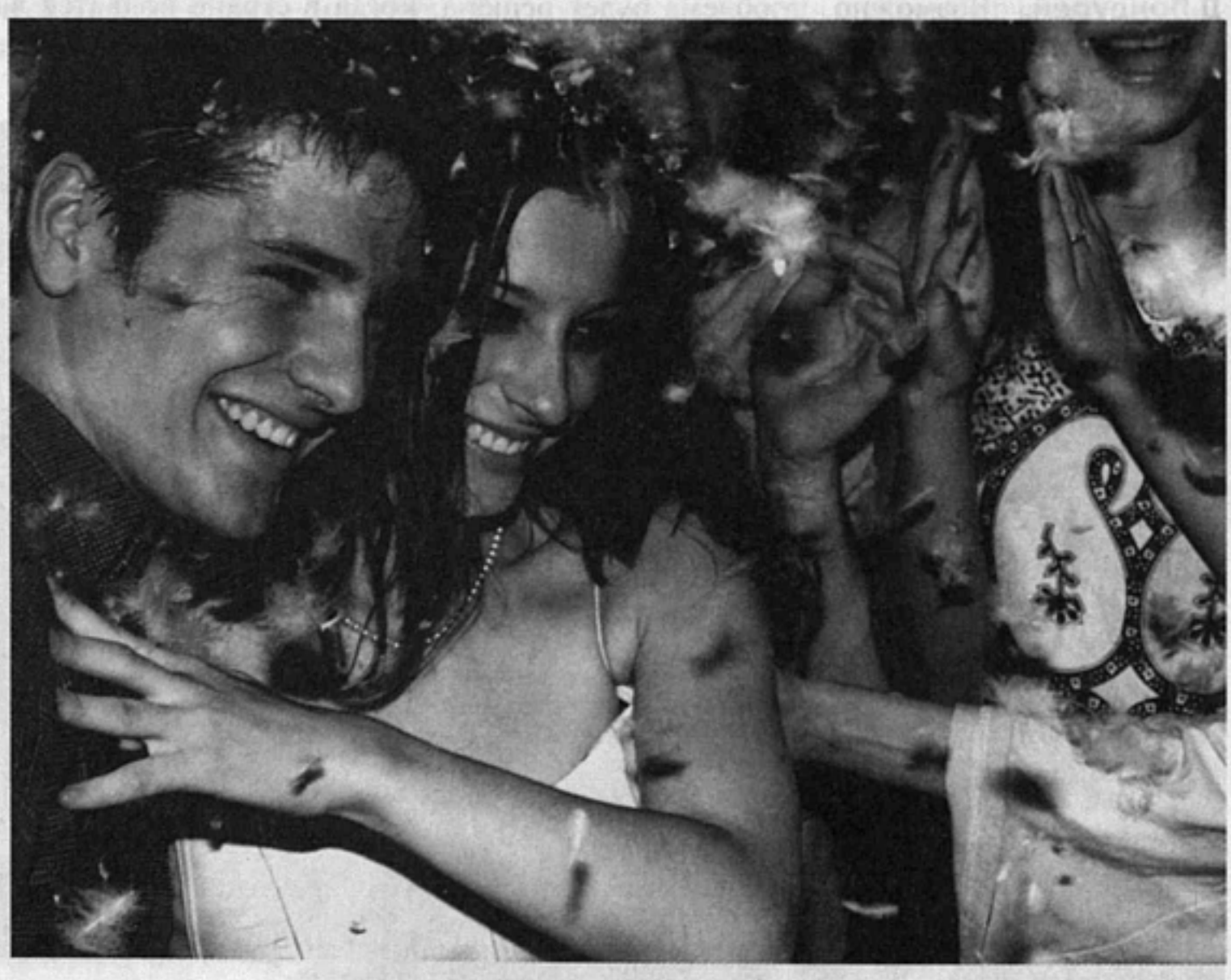
Поговорим о другом: об инвестициях. Серьезные инвестиции в кинопрокат, а значит, в киноиндустрию в целом, могут приходить из нескольких источников. Скажу о трех основных. Первый — это прежде всего зрители. Очень важно отметить — и мы в исследовании это фиксируем, — что происходит гигантский рост вложений в сферу досуга — в туризм, в ресторанный и прочий отдых, в учреждения культуры, в моду... и в кино, оно существенная часть досуга. В потребительском смысле кино относится к сфере развлечений, а не высокого искусства. Итак, первый источник — публика.

Алексей Рязанцев *(«Каро-премьер»).* Реальная киноаудитория в России — 50—60 миллионов зрителей, и она пока не задействована. Вот этот потенциал и привлекает голливудские студии, голливудских прокатчиков. И скоро, возможно, мы увидим здесь кинотеатры, построенные иностранными компаниями. Вообще, наш рынок считается перспективным наряду с китайским и индийским. Китаю пока отдается предпочтение в связи со стабильностью. Но стабильность намечается и у нас. А в Индии достаточно развито собственное производство — они выпускают до 600 картин в год и не очень зависят от импорта. К тому же наши зрители более образованны. Так что в этом году происходит перевод акцентов на российский рынок.

Второй источник — сопутствующий бизнес. Это не только казино, мебельные магазины или пункты обмена валюты, работающие в здании кинотеатра. Не забывайте, что самые успешные кинотеатры у нас встроены в торговые центры.

Н.Венжер. Только у нас. На Западе по-другому. Там тоже есть кинотеатры в больших магазинах, но вообще-то западный мультиплекс — это, как правило, самостоятельная структура. И если в нее включена торговля, то только как один из сопутствующих элементов.

Д.Дондурей. Могу объяснить, почему так происходит. У нас все-таки средний класс составляет 10 процентов населения, а не 60, как в Европе, и не 70, как в



«Займемся любовью», режиссер Денис Евстигнеев

Америке. И естественно, что кинотеатры у нас строят там, где люди заведомо тратят много денег, то есть в супермаркетах и торговых центрах. Вот сейчас у Московской кольцевой дороги выстроили огромный мегамолл; люди приезжают туда на целый день: есть, пить, разглядывать и покупать товары всех типов, кататься на коньках и, в том числе, смотреть кино. Так что второй источник инвестиций — сопутствующие бизнесы.

«Даже не думай!», режиссер Руслан Бальтцер

И третий — иностранные инвестиции, которых у нас еще пока нет, но, я уверен, скоро будут. И тут может возникнуть проблема, к которой мы пока не подошли, но подойдем чуть позже. Не забывайте, что в прошлом году — и не думаю, что ситуация изменится в нынешнем, — 87,5 процентов денег в нашем прокате собраны на показе американских картин. На российских — только 5,6 процентов, остальные на фильмах прочих стран мира. Что это значит? В текущем году ожидается, что прокат принесет примерно 180 миллионов долларов. А когда эта цифра достигнет 400—500 миллионов, для американцев наш рынок будет весьма и весьма интересен. И им, конечно же, захочется владеть им напрямую. Правда, мне говорят: «Ты наивный человек! Никогда русский бизнес не пустит американцев в такие лакомые сферы!»

Н.Венжер. Верно. Что касается инвестиций, то западные субсидии уже идут, только они скрытые и выражаются в том уникальном кинопродукте, который американцы за гроши предоставляют русскому прокату. Это скрытые инвестиции. Если сегодня чемпион проката «Властелин колец» собирает у нас восемь миллионов, то четыре из них сразу достаются кинотеатрам. Из оставшейся суммы вычитаются дистрибьюторские расходы на рекламу, тиражирование, доставку копий... А от полученной прибыли компания-дистрибьютор отчисляет заокеанским владельцам фильма установленный процент — роэлти. Сколько это может быть? Максимум — четверть от валового сбора, то есть два миллиона. Что такое эти два миллиона по сравнению с теми двумястами, которые фильм собрал только в США? Незначащая цифра. Но суть вся в том, что они как люди умные сегодня спонсируют развитие нашего рынка. И понимают, что рынок этот очень перспективен. Они уже воспитали аудиторию, которая никакое другое кино, кроме американского и американизированного отечественного, смотреть не будет.

Д.Дондурей. Я говорил немножко о другом. О том, что они предложат собственникам за их кинотеатры такие суммы, что те, как говорится, не смогут отказаться. И тогда уже не 25, а 75 процентов сборов будут идти в американский карман. А 375 миллионов из 500 — это деньги, за которые стоит бороться.

Н.Венжер. Зачем им вкладывать деньги в строительство кинотеатров, зачем им покупать готовые, когда русский капитал все это для них строит, все это для них содержит, всем этим для них управляет и показывает их кино в количестве 80 процентов репертуара? Зачем им тратиться? Они будут просто, по мере того как рынок станет расти, менять процентные соотношения и подтягивать расчеты к нормальному европейскому уровню.

Д.Дондурей. Но просто увеличивая свою долю как собственника картины, слишком много не выиграешь. Ведь цена на билеты у нас уже на мировом уровне, и дальше она может только снижаться.

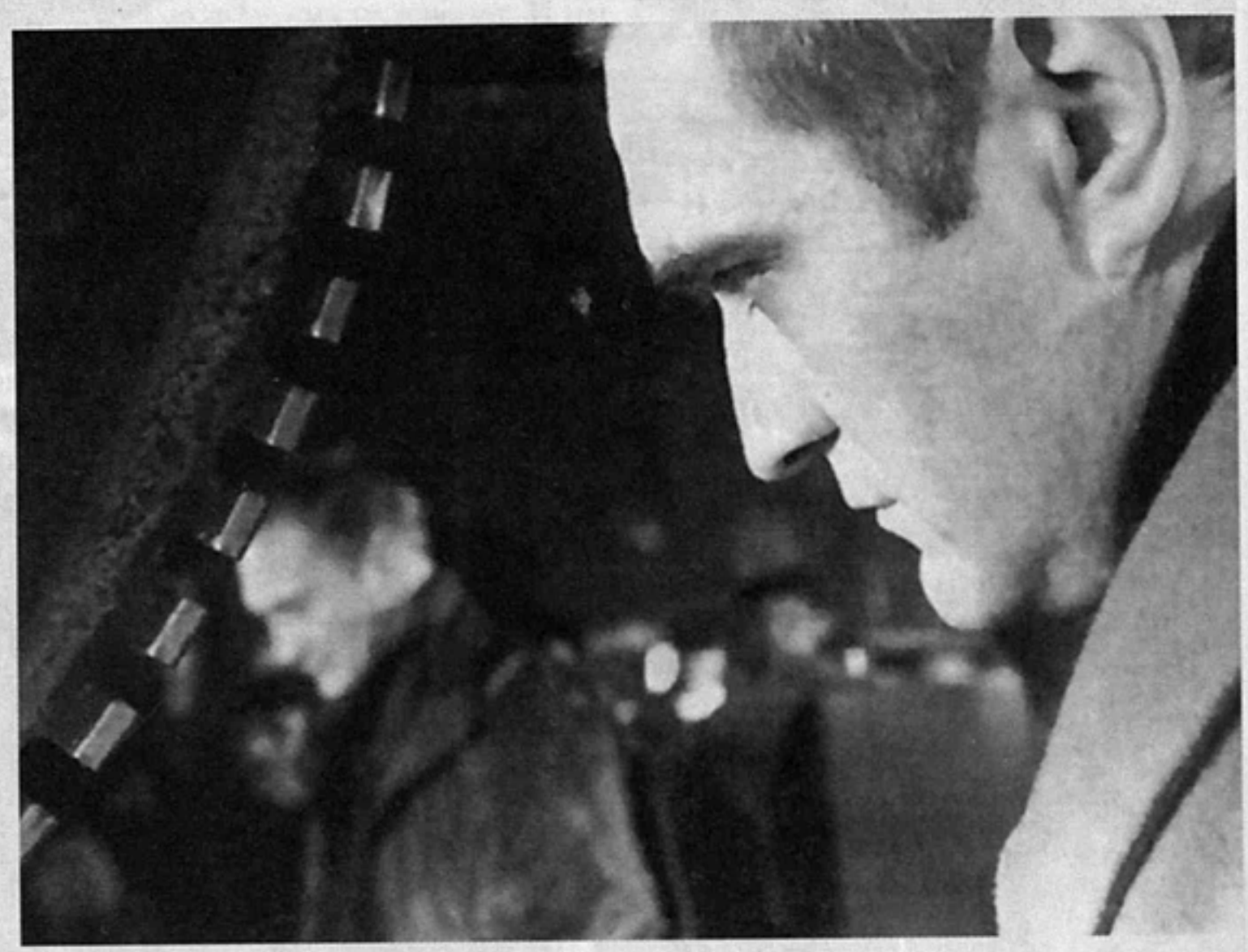
Н.Венжер. Да, это верно. Цены будут снижаться. Дело в том, что, продавая билеты по цене 5—8 долларов, мы охватили ничтожно малую часть населения. Поэтому теперь экспансия должна идти вширь: не за счет повышения цен, а за счет строительства новых залов. Те, кто строит их сегодня, наивно рассчитывают на доходы, исходя из дефицитной цены 8 долларов за билет. Ничего подобного! Либо билеты будут стоить 3—4 доллара, либо эти залы будут пустовать. Есть, конечно, VIP-кинотеатры со спецобслуживанием, где билеты могут стоить и по 30 долларов. Но если мы говорим о массовом зрителе, то рост аудитории возможен только за счет привлечения менее обеспеченной части населения.

А.Рязанцев. Почему сегодня билет в кино стоит столько же, сколько билет в театр, непонятно, это перекос, нонсенс какой-то. Стоимость кинобилета должна быть такой, чтобы не выделять из массы зрителей некую элитную прослойку — тех, кто может заплатить 150 рублей, в отличие от всех прочих. Ведь если человек идет в кино с семьей — это уже 600—800 рублей. На эти деньги в регионах можно жить две недели. Повторяю, кино не должно быть элитным времяпрепровождением. Мы должны вернуться к ситуации, существовавшей в советское время, когда купить батон хлеба и сходить в кино мог каждый.

Поэтому при большом количестве залов, при разнообразии репертуара цена билета должна быть не выше доступных всем двух долларов. Это даст стабильную рентабельность, достаточную для кинотеатров. Но, прирастая большим количеством зрителей, охватывая различные категории публики, разные социальные и возрастные слои, многозальный кинотеатр даст возможность выбора. Не должно быть проблемы, где достать денег на кино. Должна быть проблема, какое кино выбрать. Если мы к этому подойдем, то вопрос перспектив роста валового сбора, роста отчислений американцам, роста доходов кинотеатра будет в принципе решен.

«Матрица: Перезагрузка»,
режиссеры Лэрри
и Энди Вачовски

Так что вложение денег в строительство новых кинотеатров очень скоро перестанет приносить сверхдоходы. Мне понравилось, как представитель «Империи кино» сказал: «Они плохо считают» (сами владельцы этой сети уже не строят залы — они берут их в управление). Экстраполировать прежние цифры прибыли попросту невозможно. Сегодня по каждому залу надо считать отдельно и четко понимать, что цены на билеты будут неотвратимо снижаться, но за счет этого будет расти массовость посещения. Если все будет правильно сделано.



«Антикиллер», режиссер Егор Кончаловский

И я совершенно убеждена, что американцы не станут у нас строить никаких сетей и покупать кинотеатры не будут. Зачем? Их прибыль будет расти по мере увеличения доходов и укрепления этого сегмента кинопоказа. Почему сегодня мейджоры идут на такие льготные условия? Потому что если эти условия изменить, наши фирмы сдохнут и российский рынок для Голливуда будет потерян.

У американцев ведь нет своей сети, к примеру, во Франции. Они строят кинотеатры только в бедных странах, которые не могут сами поставить сеть. А у русских есть деньги. Это государство у нас бедное, а частные лица (некоторые) очень богатые.

Д.Дондурей. Будучи не так давно в Канне, я наблюдал, как знакомые дистрибьюторы бились на кинорынке за право приобрести новые американские, французские и прочие картины. Причем речь шла даже не о покупке прав на готовые фильмы и на те, что находятся в производстве, а о приобретении картин, которые только еще планируются к запуску. Все остальное было уже раскуплено русскими. Наши дистрибьюторы таким образом делают сегодня в отношении западного кино то, чего не делают в отношении отечественного, — они финансируют производство. Потому что им дешевле оплатить находящиеся в запуске фильмы 2004—2005 годов, чем потом покупать готовые. Цена все время растет...

А.Рязанцев. Что касается «Уорнер», у нас никогда не было отношений «купил-продал». Всегда это была чистая дистрибьюция, независимо от того, на какой пакет мы делали соглашения. От пакетов (права на две-три картины) мы перешли к стабильной ситуации двухгодового контракта, и это подразумевает, что «Каро-премьеру» в настоящий момент нет необходимости покупать продукцию независимых, потому что это всегда риск: пойдет картина, не пойдет картина...

Н.Венжер. Вы говорите о независимых дистрибьюторах, которые покупают права на фильмы. Но основной репертуар отечественных кинотеатров формируется не теми, кто покупает кино, а фирмами, что работают как своего рода прокатные конторы при крупных американских мейджорах.

Они не платят фиксированную цену, но отчисляют голливудским компаниям роэлти. Всю новую продукцию они получают автоматически, так что финансовый риск сведен тут к нулю.

Д.Дондурей. Это фирмы-агенты, такие как...

Н.Венжер. «Гемини», «Каро», «Ист-Вест», «Вест», частично «Каскад», потому что «Каскад» все-таки и покупает права, и строит кинотеатры... Все «Люди Х», «Властелины колец», «Матрицы», «Терминаторы» и прочие идут к нам по этому каналу. Семь американских мейджоров, которые делают наш репертуар и главный доход кинотеатров, работают с четырьмя-пятью дистрибьюторскими компаниями.

Возьмем компанию «Централпартнершип». Откуда они берут средства, не важно, но покупают кино за большие деньги, а это означает одно: они хотят завоевать рынок. Надеются приобрести такую репутацию, чтобы иметь возможность прийти к мейджору и сказать: «Чего это вы возитесь с «Ист-Вестом», когда я могу дать вам больше?» Такова конкуренция между акулами рынка. Зрителям на это, конечно, плевать...

Н.Сиривля. В общем, наш рынок развивается интересно. Одни компании заинтересованы в том, чтобы наводнить его продукцией своих голливудских партнеров (и именно они монополизировали, в частности, московскую сеть). Другие платят огромные деньги, скупая на корню любое неголливудское кино, обладающее хоть каким-то коммерческим потенциалом. А что же наш кинематограф? Похоже, динамика рыночных процессов никакого влияния на его судьбу не оказывает.

Армен Бадалян *(кинотеатр «Пять звезд»).* Мы существуем в рамках системы «Каро — Империя». У нас пять залов, два из них отданы в «управление». Один повторяет репертуар «Пушкинского», другой — головного кинотеатра «Империи». Репертуар трех остальных мы планируем сами. Мы пришли к выводу, что зрителю абсолютно не важно, как попал к нам тот или иной фильм. У нас премьерный кинотеатр, и, значит, приходится плотно сотрудничать с монополистом. Мы ясно понимаем, что все это временно, но не хотим тратить усилия на революционную борьбу с ним. Да, поведение «КИ» не кажется нам здоровой и честной конкуренцией, но не наше дело в этом разбираться. Нам важно не потерять своего зрителя. Разыгрывать из себя борцов и говорить: «Если вы будете диктовать нам условия, мы отказываемся от ваших фильмов!» — глупо. Зритель понятия не имеет, что такое «Каро», что такое «Парадиз», — он просто пришел в кинотеатр, который ему нравится, посмотреть фильм, который он хочет...

Н.Венжер. Неправда! Во-первых, уже появились российские картины, собравшие в прокате более миллиона долларов, о чем мы раньше и мечтать не могли. Во-вторых, уже есть продюсеры, которые озабочены тем, чтобы заработать в кино, в то время как раньше их волновало лишь то, как добыть и потратить государственные деньги. Не случайно же сегодня все ринулись в производство телесериалов — это выгодно. Как только продюсеры поймут, что такие же доходы можно получить на прокате фильма в кинотеатрах, они немедленно начнут вкладывать в производство российского кино.

Н.Сиривля. И когда наступит этот счастливый момент?

Н.Венжер. Как только в стране будет более пятисот, а лучше — более тысячи залов, успешный российский фильм начнет приносить ощутимую прибыль производителю. Вот тогда-то владельцы свободных денег станут вкладывать их в кинопроизводство, правильно его позиционировать и продвигать. И плевать они хотели на государственные субсидии...

Думаю, что это произойдет уже года через два-три, конечно, при условии, что все будет идти так, как идет сейчас. Если в стране сохранится стабильность — политическая и экономическая, — если мы не будем выбирать коммунистов и воевать с Ираном, все прочие условия будут созданы автоматически.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что вот-вот у нас будет такой же взрыв в кинопроизводстве, как в российском телесериальном производстве? Вы такой супероптимист?

Н.Венжер. Я совершенно не супероптимист. Я говорю, что для подобного развития событий существует потенциальная возможность. Сумеем ли мы ею воспользоваться? Простите, но я не вижу режиссеров, которые могли бы обеспечить этот бурный рост. Некому будет снимать, если только продюсеры не начнут нанимать иностранцев. На сегодня художников, которые могут

делать зрительское кино, у нас единицы. Балабанов, Рогожкин, Кеосаян, Кончаловский-младший... Да что называть, вы их всех знаете. Но единицы не могут обеспечить поток. Нужен мейнстрим, сто—двести режиссеров, чтобы в год выходило не менее ста картин...

Д.Дондурей. Из которых двадцать соберут по миллиону долларов. Сейчас у нас таких две-три.

Н.Венжер. Желание смотреть отечественное кино у зрителей — огромное. Молодежь сегодня коллекционирует на видео советские юношеские фильмы, они смотрят «Вам и не снилось...» , «Розыгрыш» — все то, что нам кажется глубокой архаикой. Есть настоящие фаны соловьевских «Ассы» и «Черной розы»... Я тут пересмотрела «Черную розу»: замечательная картина, свободная, живая... Если бы сегодня появилось подобное кино, снятое с использованием новых технологий, уверяю вас, оно было бы суперблокбастером...

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что созрели условия? Формирующаяся структура проката вот-вот сделает прибыльным и окупаемым отечественное кино, зрители готовы его смотреть, инвесторы тоже найдутся...

Н.Венжер. Да, но к успеху совершенно не готов творческий корпус...

Д.Дондурей. Но ведь чем был спровоцирован сериальный бум? Тут сошлось несколько факторов. Во-первых, люди устали от латиноамериканского «мыла». Во-вторых, они отсекли пусть и качественные, но старые американские сериалы типа «Санта-Барбары» и «Коломбо». Остались только суперхиты, такие как «Скорая помощь», «Секс в большом городе», «Клан Сопрано».

Н.Венжер. Простите, но они идут или рано утром, или поздно вечером. В прайм-тайм американские сериалы занимают только 4 процента времени. А, к примеру, «Идиот» оказался по рейтингу на первом месте в Москве среди всех телевизионных программ.

Д.Дондурей. Значит, люди истосковались по русскому языку, по нашей жизни и родным контекстам, они хотят смотреть про себя. Однако в сериалах снисходительные критерии качества. Они дешевле, слабее фильмов, и показывают их бесплатно. Картонные декорации, плохой свет, никакой компьютерной графики, халтурно работают одни и те же актеры, переходящие из сериала в сериал...

Н.Венжер. Ну, это скоро кончится...

Д.Дондурей. Сериалы – это кино второго сорта, все это понимают. Кинотеатральный показ требует иного качества и бюджета. Тут мощная конкуренция со стороны американского и европейского кино. Возникает ловушка: наши профессионалы, работая в сериалах, привычно занижают требования к себе, а зрители планку требований по отношению к кинопродукту столь же естественно завышают. За счет чего же мы совершим этот переход от телепродукции, где в основном работают наши режиссеры, актеры, сценаристы, операторы, к первоклассного качества фильмам?

Е.Шиеерсон. И среди молодежи есть думающие люди. Но смотрите, что получилось: мы выгнали их из кинотеатров, заполнив экраны совершенно отстойной «молодежкой». Что далеко ходить: есть «Чикаго» и есть «Сорвиголова», фильм, снятый по комиксам, «упавший» даже в США после первого уик-энда. «КИ» его ставят в две сети в полрепертуара, а «Чикаго» в одну сеть в полрепертуара. Это говорит о вкусовых предпочтениях людей, которые там работают. Я уж не говорю, что «Чикаго» — событие года, фаворит премии «Оскар»... Просто люди, которые расписывают фильмы в «Каро — Империи», не любят такое кино.

Н.Венжер. За счет денег, реализации требований экономики. А за счет чего мы перешли к такой замечательной киносети? За счет покупки иностранного оборудования. У нас такое не делают.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что мы должны открыть границы для западных кинематографистов? Нанять польского режиссера, английского специалиста по диалогам, монтажера из Франции... Гонорары европейцев уже сопоставимы с американскими.

Н.Венжер. Что касается сценаристов, мы вполне можем обойтись своими силами. И актеры у нас замечательные. У нас нет людей, профессионально владеющих современной визуальной культурой.

Д.Дондурей. Между прочим, компьютерные съемки для «Властелина колец» делал парень из Владивостока.

Н.Венжер. Верю. В том, что мы можем подковать блоху, у меня нет никаких сомнений. Но ведь это надо делать не на коленке, а в рамках адекватного ми-

ровым стандартам технологичного производства. А у нас никто даже задач таких не ставит. Я уверена, что если кого-то из наших молодых послать на стажировку к Люку Бессону или кому-то еще... Поработает он годик вторым режиссером, ассистентом, приедет сюда и все сможет. Если, конечно, будут созданы производственные условия и поставлена соответствующая задача. Я верю, что наши все смогут, если будет социальный заказ.

Н.Сиривля. И если будет продюсер.

Н.Венжер. Продюсер появится, если будет заказ.

Н.Сиривля. Любопытный эксперимент по созданию продюсерского «кино для кинотеатров» — недавний фильм «Даже не думай!» Руслана Бальтцера, человека без какого бы то ни было режиссерского опыта. Он просто написал со своей женой сценарий, переложив на русские реалии «Карты, деньги, два ствола»...

Д.Дондурей. Какова же роль продюсера?

Н.Сиривля. Продюсеры хотели сделать кассовое кино. Они поссорились с Романом Прыгуновым на «Одиночестве крови» — тот оказался не слишком управляемым. И решили взять человека с улицы. Нашли Руслана с его сценарием, запустили... Назвать это кино высокопрофессиональным язык не поворачивается. Говорят, на большом экране оно смотрится: смешно, прикольно. Я видела на кассете: беспомощная драматургия на уровне капустника, топорные мизансцены... Зато каждый второй кадр разрисован на компьютере, то тебе, пожалуйста, полиэкран, то мультипликация... Сюжет: три великовозрастных олуха выпивают, тусуются, несут какую-то чушь, потом организуют банду, и все это под идиотский рэп типа: «Мы — крутые пацаны; мы пошли, пошли с тобой...» Уровень ПТУ. И при этом невероятный успех в прокате!

Н.Венжер. Невероятный успех — это сколько?

Н.Сиривля. Продюсер С.Грибков говорит, что они уже собрали 800 тысяч. Я лично пришла в кинотеатр МДМ посмотреть фильм и не могла купить билет...

Н.Венжер. Замечательно. Я очень рада. Это свидетельствует о двух вещах. Во-первых, о том, что наша аудитория разная. (Вы сказали: уровень ПТУ. А что, они не ходят в кино?) А во-вторых, о том, что зритель безумно хочет смотреть кино «про себя». И поскольку конкуренции у «Даже не думай!» сегодня нет, зритель смотрит то, что дают, и того качества, которое предлагают.

Плюс к этому, надо же фильм раскрутить. Например, евстигнеевскую картину «Займемся любовью» очень хорошо смотрела молодежь. Но картина мало где показывалась.... И в кинотеатрах тогда была другая ситуация: о прокате российского кино еще никто толком не думал. Если бы такая картина,

«Гарри Поттер и тайная комната», режиссер Крис Коламбус

как «Займемся любовью», появилась сегодня, у нее была бы совсем другая прокатная судьба. Зрителю необходимо кино «про себя», про молодежь. Почему смотрят «Вам и не снилось...»?

Д.Дондурей. Потому что прикольно...

Н.Венжер. Да не прикольно, а потому что про них. Да, они свободны, им непонятна ситуация, когда взрослые сходят с ума: переспали они или нет... При всем при этом они все равно русские дети, никуда не денешься. Они говорят: «Нам нужно «Чучело», такой же фильм, где обсуждались бы наши проблемы». Они все видели «Люди Х», «Матрицу» и т.д., и им нужна соответствующая обертка, хотя оценить ее качество они еще не в состоянии. Поэтому если в фильме есть узнаваемые цитаты, рэп и компьютерные приколы, все это проглатывается.

Д.Дондурей. Итак, можно сказать, что у нас созрели или созревают на глазах все условия для того, чтобы произошел прорыв в сфере российского кинопроизводства. И локомотивом здесь являются именно новые кинотеатры. Появилась аудитория, способная понимать специфику и уникальность этого зрелища по сравнению со всеми другими формами кинопоказа, испытывать удовольствие от большого экрана, от пленки «Кодак», от тридцати двух динамиков... Эта аудитория будет расти, потому что ходить в кино модно, сравнительно недорого, интересно — замечательное времяпрепровождение для молодых. Будем думать, что со временем и «старики», которым сегодня сорок лет, тоже потянутся в кинотеатры...

Н.Венжер. Они и сейчас туда ходят.

Д.Дондурей. Строительство кинотеатров выгодно. Инвестиции есть: внутренние и внешние. Новые сети скоро появятся. Зрители растут, и они уже готовы выступить социальным заказчиком на новые фильмы о новой российской реальности. Нет продюсеров, которые должны осознать собственную власть. И нет режиссеров, адекватных драматургов, мастеров диалогов...

Н.Венжер. Будут. Как только процесс начнет финансироваться не Министерством культуры, а частными лицами, тут же появятся и продюсеры, которые найдут режиссеров... Если не найдут, отыщут талантливых людей — пошлют их учиться, оплатят учебу. Все будет. Смотрите, как развивается отрасль, к которой государство не имеет ни малейшего отношения.

Д.Дондурей. Какая же?

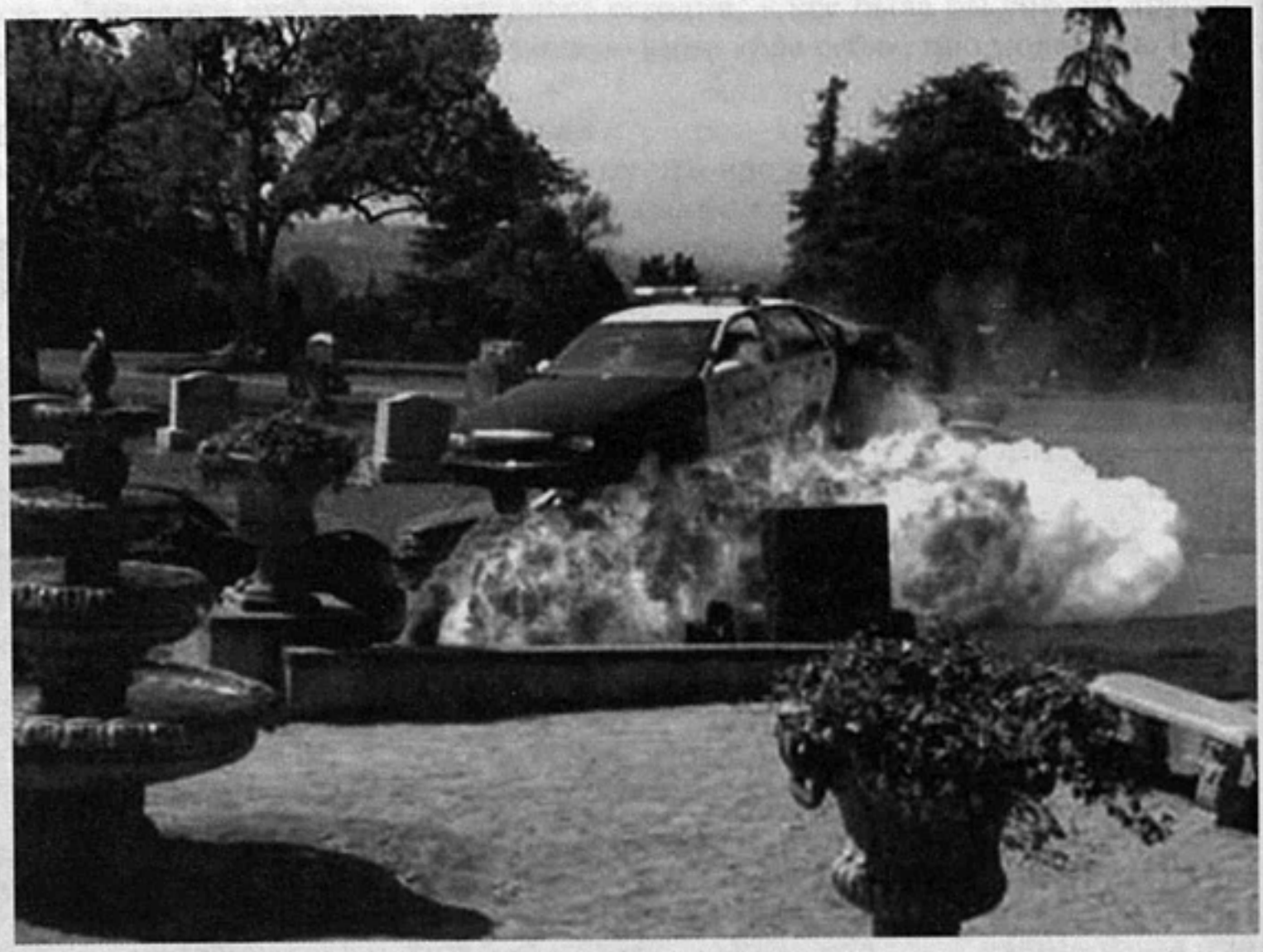
Н.Венжер. Кинопрокат, который мы сейчас обсуждаем. Как только государство отступилось от него, он расцвел. Как только государство перестанет давать безвозвратные деньги на кинопроизводство, оно поднимется.

Должна сказать, что все попытки использовать бюджетные средства для спасения и развития отечественного кино — про-ва-ли-лись (я говорю не об искусстве, а об индустрии). Никогда общественный совет при Министерстве культуры не будет финансировать рыночное кино. Они еще могут заказать что-то идеологическое, соответствующее их представлениям о государственных интересах. Могут сделать заказ на искусство. Но не посмеют выделить деньги на востребованное зрителями кино — испугаются нашей дорогой творческой общественности, которая их за это съест. Поэтому рассчитывать на государство не приходится. В Экспертном жюри, распределяющем госфинансирование, я просидела десять лет, меня за этот текст выгонят, о чем я не буду плакать... Но я утверждаю: при нынешних механизмах господдержка бесперспективна.

А.Рязанцев. Вот говорят, что Голливуд зажимает... Да если бы не эти американские фильмы, в России сейчас вообще никакого проката бы не было. Я могу радоваться или не радоваться тому, что 90 процентов экранного времени в наших кинотеатрах отдано голливудским мейджорам, и, конечно, хотел бы, чтобы прокатывалось как можно больше российских фильмов. Я жалею, что тот потенциал, который у нас есть, не может быть в полной мере реализован. Прежде всего, из-за недостаточного количества экранов. Если бы у нас было пять тысяч залов, как в Америке, место нашлось бы всем. Более того, прошедший год показал, что такие фильмы, как «Антикиллер» и «Олигарх», собрали свыше миллиона долларов. Два-три года назад такое невозможно было себе представить.... Естественно, когда ситуация будет меняться, когда появятся новые талантливые картины российского производства, экранного времени у них будет больше, чем сейчас. Я жду, что к концу 2005 года у нас появится более тысячи современных, переоборудованных кинозалов, из которых большая часть — в мультиплексах. Тогда проблема с прокатом российского кино будет решена.

«Властелин колец:
Две крепости»,
режиссер
Питер Джексон

«Властелин колец:
Две крепости»



«Терминатор-3: Восстание машин», режиссер Джонатан Мостоу

Д.Дондурей. Что же тогда делать государству?

Н.Венжер. Как что? У нас законодательное поле не пахано, права собственника не защищены. У нас связи с международными организациями абсолютно отсутствуют. У нас нет информации, политики развития, мы не знаем, сколько в стране кинотеатров, сколько стоит билет, кто, на чем и сколько зарабатывает, — ничего не знаем. А как работать в бизнесе, если нет никакой достоверной статистики и анализа? Это зона ответственности государства. Пусть оно финансирует искусство, обучение, дебюты, журналы, науку — это дело государства, поскольку не приносит и не может принести доход. Отрасль пока только начинает развиваться, новые инвесторы еще не готовы содержать подобные институты. Пусть именно государство создает рыночную инфраструктуру и финансирует Муратову и Сокурова...

Д.Дондурей. Вот! Любой интеллигентный человек, читая нашу беседу, воскликнет в ужасе: «А чем весь этот яростно пропагандируемый разгул коммерции обернется для настоящего искусства? Не уничтожите ли вы тем самым теплицы, в которых выращиваются Герман, Абдрашитов, Арабов — наша гордость, наши достижения на фестивалях?»

Н.Венжер. Во все эпохи мировой истории Искусство с большой буквы финансировалось исключительно привилегированными, богатыми классами. Эрмитаж и национальные театры создавали нехорошие русские цари... Подлинное искусство всегда заказывалось высшими слоями элиты, и потребителем, кстати, тоже выступал весьма ограниченный круг людей.

Сегодня мы пришли в другую эру, когда главным заказчиком художественного производства стали народные массы. А элита — духовная, политическая, финансовая — лишь одним из потребителей, достаточно богатым, но все равно инвестиции элиты в искусство по сравнению с субсидиями масс несопоставимы, исчезающе малы. При этом массовое, обращенное к миллиардам людей кино — фантастически дорогое производство. И его продукция должна быть доступна всем, игра на понижение языковых барьеров тут неизбежна.

Искусство не может существовать без элиты. Но сегодня ее содержит именно богатая отрасль, зарабатывающая деньги на массовом производстве и перераспределяющая часть этих средств в пользу элитарного искусства. Механизмы такого перераспределения в разных странах разные: налоги, фонды и т.д. Но источник финансирования искусства один и тот же — мощь самой отрасли, возникающая только благодаря зрителю. И чтобы наш кинематограф жил и развивался, он должен обратить на себя внимание своего

«Терминатор-3: Восстание машин», режиссер Джонатан Мостоу

главного инвестора — зрителя. Тогда деньги, полученные от публики, будут перераспределяться на высокое искусство. Кроме того, будет существовать база массового профессионализма, развиваться школа: будут руки — и будут деньги, чтобы это искусство делать. И, кстати, тогда государство можно будет совершенно освободить от всякого беспокойства за индустрию. Пусть, если хочет, беспокоится об искусстве. Это будет замечательно!

Записала Н.Сиривля

Р Е П Е Р Т У А Р

«Магнитные бури»,
режиссер
Вадим Абдрашитов

ЕЛЕНА СТИШОВА

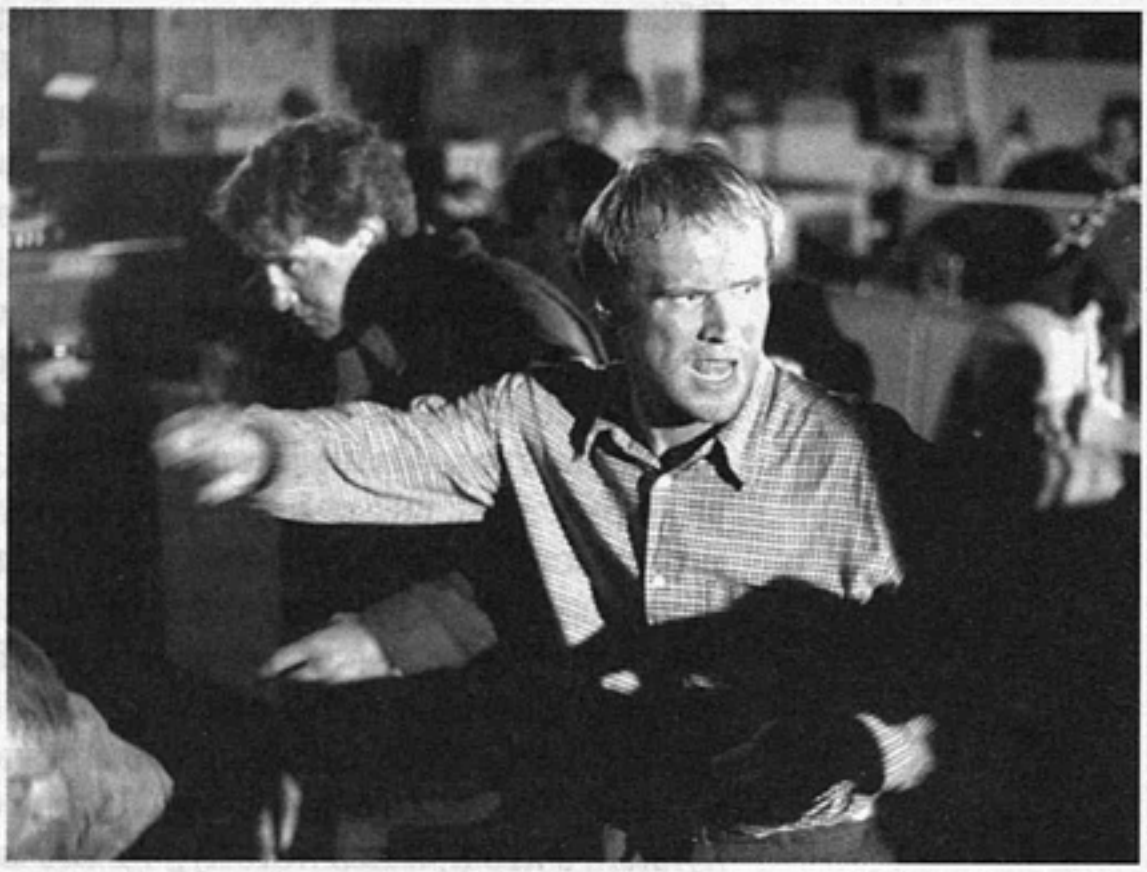
Вышли мы все из народа

Магнитные бури уносят
больше человеческих жиз-
ней, чем автокатастрофы.
Из газет

...И тут я понял, что народ
Есть виртуальное понятье,
Фантазии поэта плод.
Игорь Иртеньев

После «Магнитных бурь» что-то никак мне не выпутаться из аллюзий, ассоциаций, реминисценций — лезут, и все тут. Эффект, скорее аффект, повторяющийся после каждого нового просмотра, продолжает развиваться во мне, не стираемый новыми художественными впечатлениями. Будто память — или прапамять? — сорвалась с винта, сошла с резьбы и провалилась в зону «дежа вю». Где-то я читала недавно, будто физиологическая основа дежа вю, представьте себе, не что иное, как мгновенная остановка сознания, по сути дела — маленькая смерть. И эта косвенная ремарка тоже встраивается в поток впечатлений от фильма. Рационализировать их — возможно ли?

Всякий художественный текст всегда тест. «Про что кино?» — вопрошает кое-кто из коллег. Да, «Магнитные бури» — «вещь в себе», *метатекст*, густо насыщенный неповерхностными смыслами. Впрочем, критик, хотя бы вскользь знакомый с историей отечественного кино и наслышанный о постмодернистских стратегиях, без особого напряжения может каталогизировать и смыслы, и эстетические пласты. Но если фильм не затронул твое внутреннее «я», если его мощнейшая энергетика не пробила



«Магнитные бури»
Автор сценария **А.Миндадзе**
Режиссер **В.Абдрашитов**
Оператор **Ю.Шайгарданов**
Художник **В.Ермаков**
Композитор **В.Лебедев**
Звукооператор **Е.Поздняков**
В ролях: **В.Толстоганова, М.Аверин, Л.Аристархова, Б.Шувалов, Р.Зиафитдинова, С.Покровский и другие**
Арк-фильм (киноконцерн «Мосфильм»)
при участии Министерства культуры РФ
Россия
2003

твою подкорку, тебе не дано пережить его как целостность, как параллельную реальность, фокусирующую «наше все», извините за высокий стиль, нашу историческую судьбу: совсем близкое прошлое с его апокалиптикой, иррационализмом и безумными соблазнами отражается в зеркале «проклятого прошлого», когда рабочий класс был объявлен гегемоном пролетарской революции и нес это клеймо сквозь десятилетия идеократии, пока не превратился в «работягу». Духи русской революции воскресли в роковые 90-е, и русская душа, не разучившаяся верить в социальное чудо, снова поверила, понеслась в рай и снова пережила подмену и фрустрацию. Вот про что кино — в моем понимании.

Сама же история, вокруг которой громоздятся эпические образы «восстания масс», рифмующиеся и с фресковой живописью, и с кадрами эйзенштейновских «Стачки» и «Октября», и с пудовкинской «Матерью», шокирующе простая и по-платоновски корявая — как лодка среди айсбергов. Рассталась любящая пара молодоженов, Марина и Валерий, всего полгода прожили. А почему, отчего — ни она, ни он до конца не понимают. Просила она мужа не ходить «воевать», и он не хотел идти, да шел. Зачем? Не спастись лодке среди айсбергов, раздавят, как нечего делать, — вот и весь ответ. Марина тихо плачет на подножке поезда, который увозит ее в Москву, Валерий бежит за составом. Но ясно ему: все, она не вернется. (Мизансцена на вокзале — автоцитата из «Слова для защиты», совместного дебюта Миндадзе и Абдрашитова.)

Во всех аннотациях жанр «Магнитных бурь» определен как мелодрама. То ли это ошибка составителей аннотации, то ли авторское лукавство, объяснимое нежеланием навешивать на картину дефиниции, непривычные русскому уху: так ведь недолго и зрителя отпугнуть. И все же «Магнитные бури» — не мелодрама, а парабола, философское кино на горячем материале нашей новейшей истории. Разрыв любовных отношений происходит на фоне кровавого разрыва устоявшихся десятилетиями социальных и человеческих связей. Место действия — провинциальный городок, все взрослое население которого из поколения в поколение вкалывало на металлургическом комбинате и не мечтало об иной доле. И вдруг пошли неслыханные перемены. То, что казалось незыблемым и вековечным, рухнуло в одночасье. Объявились новые лидеры, полились сладкие речи и замаячила безумная надежда: что и впрямь каждый превратится из работяги в хозяина жизни, станет акционером родного завода, будет получать — и не выговоришь! — дивиденды...

Все мы прошли в той или иной степени через соблазны и блеф перестройки, у многих остались в семейном архиве приватизационные ваучеры и даже акции — как память о собственном идиотизме, побочном продукте совковой наивности и инфантильной веры в честность всенародно избранной власти. Такова экспозиция и завязка действия, автоматически сохраненная на жестком диске нашей коллективной памяти. Мы входим в сюжет, обладая этим опытом, авторы не считают нужным повторять общие места и сразу, с порога, бросают нас в водоворот большой разборки. Мужчины, много мужчин, вооруженных прутьями арматуры, в остервенелом молчании бегут по улицам городка — толпа навстречу толпе. Тяжкое дыхание — задыхание, грохот тысяч ног, оглушающий и угрожающий. Мужчины сходятся, чтобы биться стенка на стенку. Лишь один вопрос реет над головами дерущихся, будто пароль: «Ты за кого — за Маркина или за Савчука?» Ага, ты за этого козла Савчука — так получи, мало не покажется! Но даже если ты против, то тоже получи, коли попался под руку. В огне брода нет. И уже не важно, кто за кого, кто куплен, а кто пришел потому, что все мужики пошли, значит, так надо, — все смешалось, завязалось в смертельный узел в этой заварухе...

Побоище, развернутое в целой сюите ракурсов и планов, рефреном повторится трижды на протяжении фильма. Времени достаточно, чтобы почувствовать себя частью коллективного тела, войти в резонанс с экстатическим мимезисом массовых сцен, временами похожих на мужской балет в постановке Григоровича. И содрогнуться. Оттого что метафизически ты тоже там, в той толпе, ты участник этой мистерии самоистребления по факту рождения в этой стране, в этом мифологическом пространстве. Вышли мы все из народа. Из песни слова не выкинешь. И песня эта — в подкорке многих поколений, в нашем коллективном бессознательном, а оно — хочешь не хочешь — одно на всех.

«Народ — творец истории» — десятилетиями нас заклинали этой формулой. Я так и не знаю, кому принадлежит сей популистский шедевр — самому ли Марк-

су или это апокриф, чье авторство приписано отцу-основателю религии марксизма. Впрочем, в контексте фильма другое: то, что русский киноавангард стал гениальным экранизатором Марксовых идей, и этой в том числе, даже если ее сформулировали политтехнологи 20-х годов. Великие реформаторы искусства и жизни изумили мир народопоклонническим кинематографом, возвеличили героя-массу и отформатировали в экспрессивно-монументальных образах, своей циклопической мощью восхищающих и подавляющих и по сей день. Поэт — современник тех суперфильмов написал: «Я счастлив, что я этой силы частица...» Оргиастический восторг слияния всех со всеми, растворение в океане общего, смерть «я», трансформированного в «мы», — опыт квазирелигиозных переживаний остался в наследство новым поколениям. «Магнитные бури» — кровавая изнанка этого наследия. Хотят того авторы или не хотят, но аранжировка массовых сцен оппонирует мифу о народе — творце истории.

Это сегодня на темы народа можно медитировать в любую сторону — хоть вправо, хоть влево. Игорь Иртеньев издал книгу «Народ. Вход и выход», где с фирменным остроумием не зло покуражился над зачином все той же легендарной песни «Вышли мы все из народа». Ну как не вспомнить по этому случаю классика: «Человечество *смеясь* расстается с прошлым».

Но совсем недавно было не до смеха. За смех давали срок. Никто и никогда за всю историю советского кино не смел замахнуться на этот сакральный миф. И после того как был сокрушен другой сакральный миф — об «отце народов», мифология народа оставалась сверхценностью. Для политических спекуляций власти она годилась как никакая другая. Громоподобную истерику учинил генсек Никита Хрущев в ответ на невиннейший пассаж Виктора Некрасова, помянувшего не в каноническом контексте седоусого пролетария в новомировском очерке. Какие драматические последствия имел для Марлена Хуциева и для его фильма «Застава Ильича» (где как раз не было этого седоусого и умудренного, что тянуло на статью) разнос с партийной трибуны, помнят многие.

После короткого озарения оттепели, когда еще был возможен такой фильм, как «Три дня Виктора Чернышева», и с наступлением застоя, распространявшегося со скоростью лесного пожара, с не меньшей скоростью пошел процесс демифологизации. Общество трезвело и наливалось цинизмом. Рабочая тема зашла в полный тупик. От нее бежали как черт от ладана. Тиражировать мертвечину соцреализма, когда соц-арт уже стал городским фольклором и серийные анекдоты про вождей и героев Октября травили по всей стране, — кому хотелось?

Абдрашитов и Миндадзе, дебютировавшие в 1977 году, оказались мессионерами, которым во времена последнего взлета идеологической цензуры выпало перекодировать «рабочую тему», перевести ее из разряда показухи про трудовой подвиг народа в совершенно иной континуум — бытийственный. Время выбрало их, чтобы снять с «гегемона» гламур героической риторики, взять его как «человека в целом», как «продукт» и жертву идеологического зомбирования. Новаторская художественная стратегия явно была не ко двору. «Охота на лис» (1980) вышла на экраны с купюрами, «Остановился поезд» (1982), где авторы развернули дискуссию о «героической жертве во имя», не попал на полку лишь благодаря тому, что госкиновское начальство загодя почуяло грядущие политические перемены — близился уход кремлевских старцев и невредно было на всякий случай припасти в рукаве туза, чтобы в нужный момент сделать беспроигрышный ход.

Наследники сюжетного реалистического кино («Слово для защиты», «Поворот», «Охота на лис», «Остановился поезд»), они вырастали из него, по мере того как углублялись в экзистенциальную драму. Традиционная поэтика с линейным сюжетом, с типическими характерами в типических обстоятельствах и с героем «делать жизнь с кого», постепенно трансформировалась. Кстати, модернистскую установку — чтобы непременно был положительный герой — они нарушили в первых же своих совместных работах. Но и постмодернистами их не назовешь — они делают кино открыто идеологическое, рефлексивное, тоскующее по духовным ценностям, то ли утраченным, то ли так и не обретенным, то ли не осознанным. Ведь их любимые персонажи — люди из толпы, из очереди, «колесики и винтики», которым одно только и вменялось в качестве исторической миссии — быть частью «общепролетарского дела». Им, драматургу и режиссеру, решительно не были интересны «мажоры», хозяева жизни — они как зачарованные наблюдали нижние эта-

жи социума, заглядывали в бездны, скрытые под завесой убогого быта той части общества, которой ничего не оставалось кроме как справляться с жизнью хотя бы на бытовом уровне. Но под изодранными шатрами живут мучительные сны, вот ведь как. Словом, кино Миндадзе и Абдрашитова — это кино феноменологическое.

Комплиментарный ярлычок «социальных диагностов», прочно прилепившийся к дуэту после фильма «Остановился поезд», не грешит против истины, только костюмчик этот тесноват. Не тема, не резкий социальный жест, а эстетика маркировала их кинематограф как уникальное явление и в нашем, и в европейском контексте. И если после их очередного фильма возникает полемическое «про что кино?», то не из-за того только, что этот дуэт видит то, что никто еще не разглядел, они забегают вперед, сильно некоторых раздражая. Причина таких вопросов, не всегда, кстати, риторических, все-таки в языке, на котором говорит это кино. Тут сложная система зеркал и отражений, кодовый спектр — от публицистики до многослойных метафор. Плюс нарастающая интровертность. Писать о таком кино, интерпретировать его с налету не получается.

Одно время режиссерская манера Абдрашитова казалась мне избыточно рациональной, препятствующей саморазвитию внутреннего мира его фильмов. Жесткий режиссерский контроль в сочетании с метафизическим замыслом и смыслом, предполагающими, по моим ощущениям, иллюзию нерукотворности экранной реальности, представлялся мне не то что бы недостатком, но имманентным и, стало быть, непреодолимым свойством режиссерской поэтики. Почти всегда я различала голоса — драматурга и режиссера, мужскую и женскую партию, аниму и анимус.

В «Магнитных бурях», в одиннадцатой по счету совместной работе, голоса слились, режиссерская стилистика обрела гомогенность, какой не было у Абдрашитова. Рискну предположить, что сценарий «Магнитных бурь», опубликованный в «ИК» (2002, № 9), был эмоциональной записью, чертежом подробно проговоренного совместного замысла. Но даже если меня подводит интуиция и было не так, все равно на сей раз они оба совершили авангардистский прорыв. Отпустили мотивировки, бытовое минимализировали, реальную ситуацию передела собственности лишь обозначили, полагаясь на то, что травмы 90-х в стране мало кто избежал, достаточно полунамека, и адреналин снова ударит в голову — он-то и есть главный мотив кулачных боев и самосудных расправ. Исторический процесс представлен в фильме сквозь иррациональные вспышки бунтующей толпы, через эмоциональные пики отношений главных героев. Агрессия взбудораженного социума тотальна, за дверью своей «однушки» не отсидишься. Ворвутся среди ночи, переломают мебелишку, грохнут хрустальную вазу-штамповку, и еще — исчезнет Маринкино обручальное кольцо. «Потеряла я колечко, потеряла я любовь...»

Драма мужского бессилия перед обстоятельствами, которые работают против и изменить ничего невозможно, сколько ни бейся, хоть котелок пополам расколи, накапливается от сцены к сцене. Валера, он же Валек, своим умом допер: он, как и все заводчане, всего лишь пешка, петрушка в чьей-то большой игре, что хорошо оплачиваемые провокаторы Савчук и Маркин прикрывают настоящих игроков, московских «пидоров». Ляпнул про «пидоров» в столовке, при всех, чтобы Савчук с Маркиным услышали, — расплатился по полной программе. Догадливого Валька кореша распяли прямо в цеху, на его же рабочем месте, зажав его ладони в тиски. Человек в тисках обстоятельств, «пролетарий прикованный». Декларативность метафоры снимается сюжетной мотивировкой: ужас в том, что теперь Валек не сможет встретиться с Мариной, помешать ей уехать. Все к тому и шло.

Даже если бы авторы «Магнитных бурь», работая над проектом, принципиально повернулись бы спиной к конкретной реальности, полагаясь лишь на свою творческую фантазию, на свой персональный опыт, их право творить по собственным законам не может быть оспорено по определению. В отношении к художественному произведению по гамбургскому счету действителен лишь один критерий — эстетический. Но репутация социальных диагностов, закрепившаяся за авторами «Магнитных бурь», выводит фильм за рамки сугубо эстетической оценки. Было или не было? — этот вопрос, возникший в финале «Магнитных бурь», как ни странно, волнует критиков. Были ли в России заварухи, подобные той, что показана в фильме?

Можно понять западных коллег — они и впрямь не знают наших реалий, не в курсе, как проходила у нас приватизация, кто кого и на сколько «развел», как

говорят в народе. Нам тоже нет входа в закулисье, где вершатся такого рода дела и хорошо обученные кукловоды в масках благодетелей и «отцов общества» дергают за веревочки доверчивых петрушек — имя им легион. История передела собственности, теперь уже двойного, в демократической России пока не написана. Мы знаем имена российских олигархов, входящих в топ-лист самых богатых людей мира. Так назовите хоть одного рабочего, который стал акционером и живет припеваючи на свою зарплату плюс дивиденды. Лично я о таком не слышала. Что же касается рабочих волнений, сомнения, были они или не были, появляются у тех, для кого жизнь существует лишь в пределах Садового кольца. Радоваться надо, что на сей раз передел собственности не вылился в гражданскую войну. Были кукловоды, и они свое грязное дело сделали. Но не было, слава Богу, «партии нового типа» — возьми она в свои умелые руки войны вокруг собственности, нас бы здесь вряд ли стояло.

...В финальных сценах «Магнитных бурь» меняются интонация и стилистика. После страшных снов и ночных кошмаров немножко реальности не помешает. Валек просыпается и видит в комнате незнакомую молодую женщину. То, что это она освободила его из тисков и схоронила в кустах от расправы, он не помнит. Кругом прибрано, и даже разбитая ваза стоит целехонькая. Там же, где всегда стояла. «Ты откуда?» — спрашивает Валера. «Оттуда», — она жестом показывает вверх. Ангел, что ли?

Как говорится, Бог не поможет, а человека пошлет. Татьяна послана Валере, и он это понял, не велел ей кольцо Маринино обручальное снимать. Нашлось кольцо, и на Татьянин пальчик с трудом налезло — не снять.

С Татьяной-крановщицей в Валерину жизнь возвращается порядок. И то, что она восточная женщина, дитя другого, нерусского этноса, — не просто так, не случайность. Не знак ли это исчерпанности русской патриархатности, уже не способной и бабе пальцем погрозить, строго указать, что место ее — *за* мужем? Усвистала красавица Марина в Первопрестольную вслед за сеструхой-путаной. Не воротишь, не вернешь. А толстуха Татьяна молиться на Валерочку станет, ноги мыть и воду пить. Все по ее будет, но он королем себя почувствует. Вот она спокойненько ему говорит: «Сегодня рабочий день». «Да? А я и забыл...» И послушно идет вместе со всеми к проходной завода. И как ничего и не было. Заваруха, отъезд Марины, убийство правдолюба Степы после побега из ментовки — все будто приснилось в страшном сне. Жизнь продолжается. Но сколько тоски, безнадеги и самоиздевки в этом финале! Все потеряно, все проиграно, в три дня вся жизнь испохаблена. Одно только изменилось — раньше Валек вкалывал на государство, теперь станет вкалывать на хозяина. Как и весь бывший советский народ.

ВАДИМ АБДРАШИТОВ

Жизнь на полигоне

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗОЯ КОШЕЛЕВА

Вадим Абдрашитов на съемках фильма «Магнитные бури»

Зоя Кошелева. В последнее десятилетие тема «маленького человека», долгие годы существовавшая в российском кинематографе, практически умерла. Все с увлечением бросились описывать жизнь постсоветского «средне-высшего круга», состоящего из бандитов, киллеров, олигархов и тех, кому «посчастливилось» оказаться рядом с ними. Вы среди тех немногих, кто не принял участие в этом «празднике жизни», ваши представления о реализме совершенно иные. «Армавир», «Пьеса для пассажира», «Время танцора» и ваша новая картина «Магнитные бури» — о жизни простых, обыкновенных людей.

Вадим Абдрашитов. Думаю, что не только в кинематографе время от времени происходит смена приоритетов. Существовало советское кино про маршалов, директоров заводов и председателей колхозов, а в 60-е годы искусство повернулось к «маленькому человеку», кино демократизировалось, расширилось жизненное пространство, охватываемое и литературой, и кинематографом. Оказалось, что жизнь официантки, врача, шофера и библиотекаря ничуть не менее интересна, чем жизнь так называемых героев. А после перестройки вновь появились те же самые председатели и секретари, только уже не колхозов и парткомов, а иных учреждений под другими названиями. Бандиты, олигархи заместили собой героев советской эпохи и вместе с наркоманами и проститутками заполонили кино- и телеэкраны. Однако нынешние экранные проститутки — это не феллиниевские Кабирии и уж тем более не Сонечки Мармеладовы, бандиты же по духу гораздо ближе не героям «Крестного отца», а все тем же советским начальникам. Но в данный момент, мне кажется, этот круг тем уже окончательно исчерпал себя, тем более что герои нового времени были слишком романтизированы и так же далеки от правды жизни, как и их советские предшественники. Я уверен, что российский кинематограф повернется к проблемам «маленького человека», правда, только в том случае, если государство ему в этом поможет.

З.Кошелева. Иными словами, для вас тема «маленького человека» — символ возрождения российского кинематографа?

В.Абдрашитов. По крайней мере, одна из главных составляющих этого возрождения. Кинематограф не может существовать вне культуры, то есть вне традиций, заложенных русской классической литературой.

З.Кошелева. Но облик культуры уже изменен общим контекстом постмодернизма, навязывающего свои этические и эстетические ценности.

В.Абдрашитов. Да, иерархия ценностей претерпела изменения, и дело тут не в постмодернизме, а в господствующей идеологии. Постмодернизм же одно из ее проявлений, ее следствие. Разговоры о том, что сегодня не существует никакой идеологии, несостоятельны. Это чепуха. Идеология нашего времени — это идеология накопления и индивидуализма, что очень четко проявлено не только в социальной жизни и в политике, но и в искусстве. Абсурдно, когда на этом фоне власть заводит разговоры о патриотизме, о формулировании какой-то национальной идеи. Каким образом патриотизм и русская национальная идея могут сочетаться с культом и идеологией индивидуализма? Это несовместимые вещи. В общественном сознании стремительно утрачиваются понятия «высокое» и «низкое». Разрушается духовная вертикаль, а следовательно, и культура.

Возрождение российского кино без помощи государства невозможно. Сейчас совершенно очевидно, что без четко продуманной поддержки со стороны государства культура и кинематограф как часть этой культуры не выживут. Рассуждения о рынке, когда речь идет о национальной культуре, — демагогия. Ни одна страна мира не относится к собственной культуре столь беспечно, я бы даже сказал, преступно легкомысленно, как Россия. Ведь сохранение культуры — это сохранение нравственных основ жизни. Если поддержка со стороны государства будет, поворот в кинематографе обязательно произойдет. У меня нет особых иллюзий, но в то же время я вижу, что какое-то движение в этом направлении происходит. Финансирование российского кино увеличилось практически в два раза. Как Михаил Швыдкой обещал, так и произошло. Но я понимаю, что это личная заслуга нынешнего министра культуры, а не стратегия государства. Россия чуть ли не единственная страна, которая не защищает собственный кинематограф. Российское кино, выброшенное в рынок без всякой поддержки, не выживет, и не потому, что оно хуже европейского. Оставшись без государственной поддержки, погибло бы и итальянское, и французское кино, и любое другое.

Что же касается нас с Миндадзе, то нашим героем всегда был «маленький человек». Это и рабочий Белов («Охота на лис»), и заштатный следователь Ермаков («Остановился поезд»), живущие в провинции, или герои «Парада планет». И даже более условные по своей природе картины «Плюмбум» и «Слуга» — тоже об обычных людях, об их жизни.

Кто-то из русских философов писал, что сквозь грохот поступательного развития страны всегда слышен неявный гул основополагающих процессов, которые происходят в народной жизни, и в сущности, определяют жизнь и судьбу России. Именно поэтому, мне кажется, не стоит особенно сильно переживать по поводу того, какую Россию мы потеряли в 1917 году. Не все было так хорошо, как теперь это может показаться, иначе бы большевики не смогли с такой легкостью узурпировать власть и потерять Россию. Это лукавство. Если бы Россия была так сильна и жизнь была бы столь стабильна, то смены власти не произошло бы. Следовательно, в самой глубине российской жизни шел процесс коррозии, остававшийся долгое время незамеченным, тот самый процесс, который в конечном итоге определил и подготовил будущее России. В каком-то смысле еще и поэтому нам интересно все, что происходит в глубине страны, в провинции, и что в общественном сознании затмевается грохотом столичной жизни. Совершенно не случайно наша новая картина «Магнитные бури» — не о сложностях жизни московской тусовки в пределах Садового кольца, не о столичных бандитах и олигархах, а о том, чем живет российский город N. Ведь именно там бушуют «магнитные бури», именно там разворачивается настоящая драма российской жизни.

З.Кошелева. В основе сценария лежит какая-то реальная история, которую вы обобщили?

В.Абдрашитов. Нет. Сегодня болезненно и драматично совершается передел собственности. И мы с Александром Миндадзе задумались о том, что в этот момент происходит с «маленьким человеком». Так возникло предощущение будущего фильма. Мы поехали на Южный Урал, чтобы почувствовать общую атмосферу, которая потом многое определила в настроении картины.

З.Кошелева. Таким образом, история любви разворачивается на фоне определенной исторической, социальной реальности.

В.Абдрашитов. Совершенно верно. История любви – в эпицентре «Магнитных бурь». Чем правдивее рассказ о частной жизни, тем объемнее и реалистичнее социальный контекст, тем скульптурнее историческое время. Мы снимали в Серпухове. Хотя там нет большого металлургического комбината вроде того, на котором работают наши герои, но натура оказалась подходящей для замысла. Снимали на разных заводах, потом сложили материал. В сентябре мы повезем картину в Серпухов, нам интересно показать ее рабочим, которые участвовали в съемках и без которых она не состоялась бы.

З.Кошелева. Вы ждете от этих людей какой-то определенной реакции? Но ведь картина не слишком проста для восприятия.

В.Абдрашитов. По опыту я знаю, что подготовленность зрителя к восприятию картины не зависит ни от возраста, ни от образования, ни от социального положения, ни от географии съемок и кинопоказов. Если зритель — человек чувствующий, то он просто не может не отозваться хотя бы на лирическую любовную линию. В фильме есть несколько слоев, кто-то воспримет его во всей стереометрии, кто-то вычленит историю любви, кто-то душевно отзовется на другое. И этого вполне достаточно, потому что между смысловыми элементами картины существует взаимосвязь. И на самом деле картина-то очень простая. Когда-то критики называли очень сложным и трудным для понимания «Парад планет». Мы много возили фильм по стране, и абсолютно разные люди легко схватывали суть, не задумываясь о выразительных средствах.

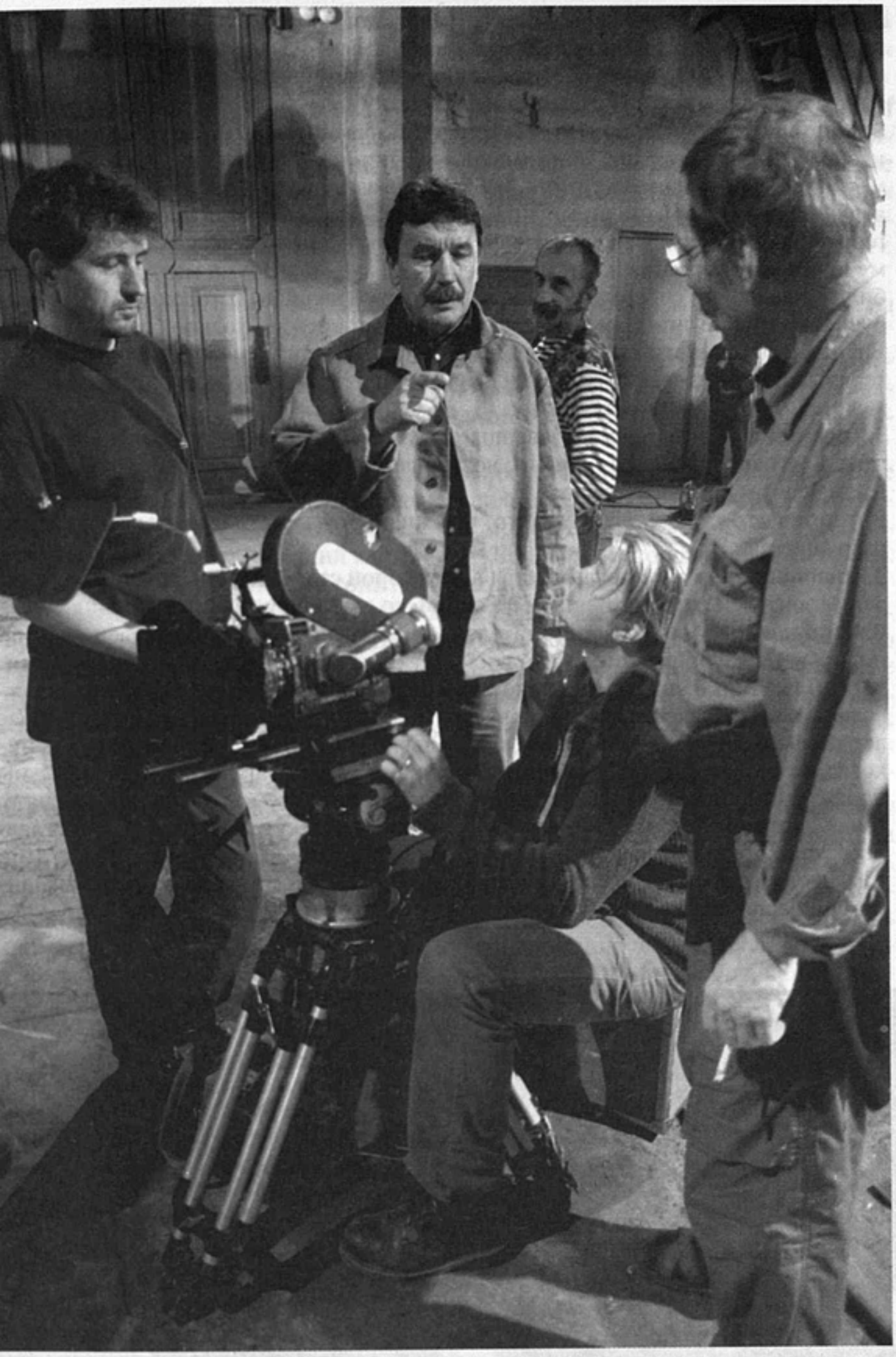
З.Кошелева. Именно о способах выражения и хотелось бы поговорить. В «Магнитных бурях» вы рассказали о драме российской жизни совершенно новым языком. Мне кажется, этот фильм, как в свое время «Парад планет», поворотный в вашем творчестве. В «Параде» вы впрямую обратились к трансцендентным пластам бытия, переведя киноповествование из горизонтальной плоскости социально-психологического конфликта в вертикальную плоскость метафизической притчи. В новой картине, оставшись в жанровых рамках притчи, вы возвращаетесь к социальному конфликту, но без погружения в психологию: все происходящее настолько символично, что в какой-то момент становится ирреальным.

В.Абдрашитов. Смена языка и стилистических особенностей происходит не потому, что мы с Миндадзе принимаем какое-то волевое решение. Сам материал подсказывает, как надо строить картину, содержание определяет форму, сколь ни тривиально это звучит. Уже в сценарии все во многом было предопределено.

Вообще, все наши картины совершенно разные. Если отстраниться, то, наверное, трудно себе представить, что «Парад планет» и «Остановился поезд» сделаны одними и теми же авторами. Нам самим интересно новое, мы каждый раз ставим перед собой новые задачи, ищем новую природу условности. Практически каждую картину начинаем с нуля. Накопленный опыт работает только в производственной плоскости. Меняется все: способ работы с актерами, с оператором, с художником. «Магнитные бури» — это еще один найденный нами способ рассказа. Что касается психологизма и ирреальности, то здесь вы не правы. В «Параде планет» герои, действительно, только социально обозначенные типы с той или иной психологической краской. Развития характера ни у одного из героев нет — такой способ рассказа. В «Магнитных бурях» характеры объемнее, есть их развитие.

З.Кошелева. И все-таки баланс между объективно-символическим и индивидуальным в ваших героях смещен в сторону объективно-символического, их трудно назвать героями психологической любовной драмы.

В.Абдрашитов. Не совсем так. Я могу очень подробно рассказать о характере главного героя. Это хороший человек, но недостаточно структурированный внутри себя, подверженный определенной напасти, определенному вирусу — вирусу «магнитных бурь». Это история про «алкоголика», про «наркомана». Он слышит звук грузовика и бросается туда, хотя только что клялся, что никогда



Вадим Абдрашитов на съемках фильма «Магнитные бури»

больше не пойдет вместе со всеми. Он с легкостью поддается силе «магнитных бурь», несется на баррикады, не особенно задумываясь, зачем он это делает. Это как болезнь.

З.Кошелева. Вы видите в этой болезни черты национального характера?

В.Абдрашитов. В некотором смысле — да. Хотя всем этим «магнитным бурям» люди подвержены не только в России. Но для нас гораздо важнее рассказать, как развивается любовная история двух конкретных людей на фоне «магнитных бурь». И это «развитие» получилось благодаря замечательным актерам – Виктории Толстогановой и Максиму Аверину. История любви главных героев, которых, как песчинки, подхватывают, вихрят и разбрасывают в разные стороны все эти «магнитные бури», эти ветры истории, для меня самое важное в нашей картине. Эти герои реалистичны с точки зрения психологии, несмотря на условность стилистики фильма.

З.Кошелева. В таком случае ваша картина чрезвычайно пессимистична. Герой, почти случайно оказавшийся в плену «магнитных бурь», в течение трех дней теряет то, что больше всего ценит, — любимую женщину и друга. Внутри пространства картины нет даже намека на перемену его участи.

В.Абдрашитов. Часть зрителей и критиков драматичность и сложность жизни, изображенной на экране, принимают в штыки. А ведь в жизни все гораздо драматичнее, чем в нашей картине. Я бы не сказал, что она пессимистична. Предельно гуманизированная картина не может быть пессимистичной. Ко всем ее героям мы относимся с сочувствием и любовью. Мы задаемся вопросом, почему по-своему хорошие люди несчастливы. Даже Плюмбума мы по-своему любили, как любят ребенка-калеку, так что уж говорить о героях «Магнитных бурь». Мы бы не снимали кино, если бы видели в жизни только безысходность. В финале фильма мы показываем, что жизнь так или иначе продолжается. Потеряв любовь, человек обретает судьбу. Начинается что-то новое. Жизнь всегда мудрее, чем мы все вместе взятые.

З.Кошелева. Но ведь фильм завершается утверждением о невозможности избежать кругового движения жизни, возвращения на круги своя. Все-таки оптимизма в этом как-то маловато...

В.Абдрашитов. Для нас важно то, что жизнь начала складываться, перестала разрушаться.

З.Кошелева. Своим посланием вы в некоторой степени формируете представление зрителей о происходящем в России, то есть общественное мнение.

В.Абдрашитов. Что касается зрителей — возможно, но про общественное мнение я бы не говорил, потому что у нас нет общества, оно до сих пор не сложилось. Даже при большевиках какое-то общественное мнение все-таки существовало, что-то было стыдно, неловко делать, кому-то не подавали руки. Сейчас все расфокусировано и полностью девальвировано. Но на самом деле мы никогда не хотели ни на что влиять, ничего не предполагали формировать, мы просто снимали то, что нам казалось важным, и то, что мы очень хотели снять. А как картина устроится в обществе, как к ней отнесутся — это не самое главное. Мы хотели рассказать о людях, подверженных «магнитным бурям», и о том, что именно человеческий иммунодефицит может привести к «бессмысленному и беспощадному бунту», к трагедии. И мы хотели рассказать об этом новым для нас языком.

Вадим Абдрашитов на съемках фильма «Магнитные бури»

З.Кошелева. В вашем фильме «магнитные бури» привели к гибели друга главного героя. Бессмысленный ужас этой смерти особенно очевиден на фоне праздника, как-то исподволь заместившего борьбу за справедливость.

В.Абдрашитов. Подобного рода трагедии — закономерный результат любой «магнитной бури». А праздник — это абсолютно естественный, узнаваемый финал. Вчера били друг другу морды, а сегодня решили, что старое вспоминать не стоит, с кем не бывает, было и прошло. В этом есть одновременно и душевная широта, и готовность к прощению, и готовность к уничтожению памяти, к разрыванию связи времен, к забвению истории.

З.Кошелева. И в конечном итоге — к одиночеству...

В.Абдрашитов. В экзистенциальном смысле — да. Ведь связь времен рвется на всех уровнях, начиная с семейного и кончая государственным.

З.Кошелева. Когда разорвана связь времен, возникают другие временны́е и неоправданные жизнью связи. Это особенно очевидно в сцене погони, когда главный герой уговаривает молоденького милиционера не преследовать друга, объясняя ему, что он «свой, наш».

В.Абдрашитов. Да, этот милиционер тоже подхвачен «магнитными бурями»: все бегут, и он бежит и остановиться уже не в силах. Все персонажи находятся в непрерывном движении, от которого они не могут освободиться, как от наваждения. Одно из рабочих названий картины — «Волнение», второй вариант — «Гон».

З.Кошелева. Неужели этого гона невозможно избежать?

В.Абдрашитов. Если бы мы знали, *как* избежать, мы бы не снимали эту картину, а выступили бы с конкретными предложениями где-то в Думе или уж, по крайней мере, могли бы давать советы — в первую очередь самим себе, — как не поддаться, как устоять перед натиском разного рода бурь и вихрей. Мы описали данность, реальность языком кино. Правда, ощущение такое, что он многими подзабыт.

З.Кошелева. А как вы выбирали актеров для «Магнитных бурь»?

В.Абдрашитов. В театрах. Спектакли смотрел. Я, например, не видел Вику Толстоганову в кино, увидел ее в театре, и она мне очень понравилась. Когда она пришла, я понял, что скорее всего она и будет играть главную героиню. Только потом я увидел ее в других картинах, и мое ощущение, что это замечательная перспективнейшая актриса, подтвердилось. В первый съемочный день она попала на самую сложную сцену, на кульминацию любовных взаимоотношений героев. Она сыграла «с листа». Когда я посмотрел в камеру, я был удивлен тем, как точно она работает. Примерно так же появился и Максим Аверин. Работа с этими актерами была удовольствием.

У нас были очень трудные и напряженные актерские пробы. Дело ведь не в том, сыграет ли актер ту или иную роль. Да, сыграет, а не будет получаться — помогу. Актерские пробы гораздо серьезнее, ведь выбор актера — это поиск смысловых акцентов картины, не обертонов, а самих тонов, силовых полюсов, между которыми происходит действие. Выбираешь раз и навсегда: с этим актером картина будет совсем не такой, как с другим. Мы всегда очень долго тянем пробы — с таким традиционным мужским малодушием: как оставить из двух одного, из трех одного. Бывают, правда, и исключения, как было с Олегом Борисовым на «Остановился поезд», тут уж, конечно, все было ясно с самого начала.

З.Кошелева. То есть актер — это не просто глина, из которой вы лепите образ...

В.Абдрашитов. Разумеется. В «Магнитных бурях» выбор актеров — с учетом той степени условности, которую мы определили для картины, — был основан на поисках определенного рода «плюсованности» образов. Некий сдвиг в экспрессионизм в нашем фильме требовал отказа от бытоподобных среднестатистических образов (которые, может быть, были бы более реалистичны) в пользу акцентированной выразительности и во внешности, и в пластике, и в манере игры. С этим же связана и необычная, или вернее, неожиданная внешность Татьяны, которую замечательно сыграла Рушана Зиафитдинова, а также характер Натахи в исполнении Любавы Аристарховой. С этим же связана и краткость диалогов.

З.Кошелева. А мне показалось, что эта краткость определяется скорее символической наполненностью любого произносимого в картине слова, которая исключает описательность и бытовые подробности. Герои — не объекты художественного наблюдения, а субъекты этического выбора. Все, что происходит на экране, — это ведь не реалии жизни, а символические отражения этих реалий.

В.Абдрашитов. Да, наверное, вы правы. Я думаю, что картина вообще могла бы быть немой, как эпизод с картошкой. Такова природа условности «Магнитных бурь», создающая ощущение «жизни на полигоне». Один раз героя лишь слегка задевают военные учения, а второй раз он уже в серьезной опасности.

З.Кошелева. В первый раз с ним была его любимая женщина Марина, а во второй — рядом оказалась Татьяна, которая фактически спасла его. С появлением Татьяны все стало гораздо серьезнее, снаряды стали рваться в непосредственной близости...

В.Абдрашитов. Жизнь продолжается на более суровом витке.

З.Кошелева. И все это произошло из-за слабости героев, которые не смогли устоять перед натиском «магнитных бурь» и все потеряли. Герой не возражает против появления в его жизни Татьяны именно потому, что чувствует в ней стабилизирующее сильное начало, которого сам он лишен.

В.Абдрашитов. Может быть, может быть... Счастье потерял, а судьбу нашел.

З.Кошелева. Все ваши фильмы вызывали бурные эмоции, становились значимым кинособытием...

В.Абдрашитов. Спокойно воспринимаются фильмы, в которых понятны все авторские коды и алгоритмы. Каждая наша картина всегда не похожа на предыдущую, поэтому в некотором смысле обманывает ожидания и раздражает. Ждали одного, а на экране совершенно другое, как будто бы мы нарушили нами же созданные в предыдущих фильмах правила. Но нам интересно работать, только если есть новая идея. Снимать кино очень трудно, и заниматься им возможно лишь в том случае, когда совершенно не можешь этого не делать. Тиражировать уже обретенное умение, делая похожие картины, нет ни сил, ни желания. Скучно. Когда я пришел на «Мосфильм», мне предложили сделать полнометражный фильм на основе моей дипломной короткометражной работы «Остановите Потапова!». Но я не мог это делать, потому что это был уже пройденный, прожитый материал. Я могу делать лишь то, что мне нравится и что я находил и нахожу в замечательной драматургии Миндадзе. Для меня очень важен драматургический скелет картины, драматургическая прописанность того, что я буду снимать. А сценарии Миндадзе уникальны своим совершенством.

З.Кошелева. Вам не кажется, что это несколько архаичный взгляд? В современном кинематографе драматургически точно выстроенный сюжет далеко не самая важная часть фильма, если, конечно, речь не идет о жанровом кино. Сегодня все заняты поисками новой «упаковки», и по большей части эти поиски и формируют современный киноязык.

В.Абдрашитов. На мой взгляд, это направление тупиковое и очень инфантильное. Кстати, заметьте, современной массовой культуре свойственны инфантильность и усредненность. Почти все современные новации, исключая чисто технологические спецэффекты, — это повторение уже сделанного. И ничего нового в киноязык они не приносят. С другой стороны, я уверен, что кинематограф как искусство, пройдя массу разного рода увлечений, использовал свои возможности только на один процент. У каждого художника собственный путь. Для меня драматургия — как пружина в часах. Если она некачественная, то ни блестящий циферблат, ни прекрасные новые стрелки, ни замечательно нарисованные цифры не заставят часы идти. Именно поэтому мы с Миндадзе сверхответственно относимся к сценарию и продолжаем работать над ним до конца картины. Ведь когда пишешь режиссерский сценарий, в голове снимаешь идеальное кино, а потом все, что написано, во время съемок начинает стыковаться с реалиями самой жизни. И в этот момент особенно важна совместная с драматургом работа над сценарием, его адаптация к реальности, но такая, что не нарушает общей идеи, ради которой мы и снимаем кино.

З.Кошелева. Ваш творческий союз с Александром Миндадзе — совершенно уникальное явление...

В.Абдрашитов. У нас всегда было ощущение, что мы живем и работаем на отдельном острове. Точнее, на полуострове, потому что все, что мы делаем, традициями связано с отечественным кинематографом и корнями, надеюсь, уходит в русскую литературу.

Фотоматериалы предоставлены Н.Охрием

Несладкая жизнь

Все мы герои
фильмов про войну
Или про первый полет на Луну
Или про жизнь одиноких сердец
У каждого фильма свой конец...
Сергей Шнуров

Все начинается за здравие, а кончается за упокой. Четверо молодых парней в столице промышляют тем, что потрошат или угоняют припаркованные дорогие автомобили. Только у одного из них есть девушка, да и та хочет уехать во Францию — с ним или без него, — документы оформляет. Вот, в сущности, все, что нам дано знать о Косте-Коте, Пете-Раме, Лехе-Килле и Димоне Ошпаренном, прежде чем мы проведем с ними в дороге несколько дней (а может, и месяцев — стиль картины позволяет думать о времени что угодно), увидев нелепый и дикий финал их жизни.

Расклад этот чем-то напоминает «Бешеных псов» Тарантино: несколько хороших плохих парней идут на «дело», происходит какой-то сбой и им приходится скрываться — вот тут мы с ними и знакомимся поближе, складывая из дробных фрагментов-флэшбэков мозаику происшествия, послужившего отправной точкой, и попутно составляя свое мнение о каждом из персонажей. Но в «Бумере» есть еще один герой. Это угнанный парнями по безусловной любви с первого взгляда неведомо чей BMW, черный «бумер», здоровущий, мощный, комфортный, безотказный, но страшно привлекающий к себе внимание всех людей на большой дороге, требующий внимания к себе — вливаний крови-бензина и ремонта-лечения, а главное — с каждым накрученным километром все более обретающий черты небезызвестной ярко-красной «Кристины» Стивена Кинга и Джона Карпентера — безраздельной владелицы своих несчастливых обладателей. Вот и «бумер», похоже, спасает ребят только для того, чтобы погубить.

«Бумер»
Авторы сценария **Д.Родимин, П.Буслов**
Режиссер **П. Буслов**
Оператор **Д.Гуревич**
Художник **У. Объедкова**
Композитор **С.Шнуров**
В ролях: **В.Вдовиченков, С.Горобченко, А.Мерзликин, М.Коновалов, Л.Полякова и другие**
Кинокомпания «СТВ», Студия «Пигмалион»
Россия
2003

Машина, которая после всех передряг и в той глухомани, куда парней занесло, стоит изрядных денег, не продается. С том смысле, что эта идея никого из изголодавшейся и начавшей потихоньку переругиваться четверки не посещает. Они решают ограбить контору по оптовой торговле компьютерами — девки, снятые в местном ресторане, выболтали. Вроде все просчитали: раненый Димон — в «бумере» на стреме. Кот, Рама и Килла в масках из чулка берут кассу без шума и пыли, но с «железом». В сущности, это единственное их по-настоящему преступное деяние за все путешествие по бескрайним просторам. Кровавая каша, которую заварил скорый на пальбу Килла, мгновенно превращает сказку в быль. Надломленный Димон не может в решающий момент завести машину: то ли затаившийся до времени «бумер» включился в жестокую игру, то ли измученному раной парню нужно оправдание для давно созревшего предательства. И его товарищей расстреливают подоспевшие менты из автоматов. Последние кадры с «бумером», когда у него, брошенного в сугробе, в перелеске недалеко от дороги, постепенно умирает аккумулятор, — привет «Терминатору» с его затухающим светом кровавых глаз. Сцена не менее зловещая, чем перестрелка.

Из того немногого, что я успела к этому моменту прочитать о «Бумере», выходит, что этот фильм либо закрывает определенный этап в нашем кино, либо открывает. Наверное, для режиссера-дебютанта это звучит лестно. Но мне, человеку с другой стороны экрана, читать такое по-настоящему страшно, потому как недавно роль привратника, по версии критики, сыграл Михаил Брашинский со своим «Гололедом». А на эту скользкую почву лучше не ступать. Тем более что фильм «Бумер» — «про бандитов», и по гуманитарно-высокому счету это все — надоедливый и надоевший фон, а вовсе не герои, которым стоит сопереживать и с которых можно жизнь делать.

И все-таки приходится признать, что четверых парней, прирученных русским народным автомобилем для «крутых», в итоге нестерпимо жалко, это во-первых. И сделала их такими — беспечными ездоками на последнем дыхании — сама несладкая жизнь, это во-вторых. А главное, что фильм действительно кое-что открывает, вернее, кое-кого — режиссера Петра Буслова.

Ощущение от этого открытия не менее сильное, чем когда-то, уже давно, от «Счастливых дней» Алексея Балабанова. А может, и сильнее, потому как тогда, в 91-м, было время надежд и восторгов по поводу и без. Теперь все жестко: кинодебюты — это либо неудержимый клиповый напор «глянца», в припадке консумеризма загромождающего экран вещными признаками цивилизованного быта, либо нищета всего, включая воображение, нахально спекулирующая некоей конъюнктурной «духовностью» и «человечностью». И в обоих случаях фильмы обсуждать всерьез бессмысленно, а не всерьез — безмерно скучно.

Режиссура — занятие особое. Кино снимают тысячи людей. И оно у них даже может получаться приемлемым. Или быть возмутительно невнятным, легко наводя на задушевные критические мысли о том, что «в этом что-то есть». Но бывают случаи, когда кино захватывает зрителя в заложники. Вот это — лучшая характеристика режиссера.

Короче, Балабанов тут не просто так, к слову пришелся. Парни из «Бумера» вроде бы начинают с того, чем закончился «Брат», но едут в прямо противоположном направлении: Данила Багров победно двигался из провинциальной дыры в столицу, «бумер» катится из Москвы — в деревню, в дыру, в глушь, в дикое поле. «Дикое поле», конечно, — это уже другие ассоциации. Однако Петр Луцик и Алексей Саморядов тоже были из разряда тех, кто берет в заложники со всеми вытекающими «стокгольмскими синдромами». Значит, кроме прочего, не все так ужасно в нашем кино последнего десятилетия, если у отличного дебюта Петра Буслова есть не только понятные американские (Скорсезе, молодой и яростный, и поздний Джармуш, и ранние братья Коэн, и, конечно, Тарантино, у которого пока что был только один период, зато шлейф традиции, как у заслуженного классика), но и родные корни.

Корневое размышление последних десяти лет — о свободе и ее цене. В основном откуда бы мы ни шли к этой свободе (мнимой или подлинной — не важно, скорее всего, мнимой), нам все кажется, что свободы как-то слишком мало, а цена как-то уж слишком высока. На самом деле это дилетантское суждение

счастливчиков, избежавших подлинного искушения свободой. Только преступный мир, рядом с котором мы живем, которого боимся и из которого берем примеры, потом набивающие нам оскомину (кино тут — всего лишь частность), — только он решает эти вопросы в соизмеримом «понятиям» масштабе.

Не война — если рассматривать ее не как сказочную систему подвигов, а как приказную мужскую работу. Не виртуальные прогулки по «расширенному сознанию». Не, прости господи, сомнения и муки творчества модного журналиста. И уж точно не судьбоносная встреча адвокатессы-дуры и переводчика-гея. Без дураков, по-настоящему пограничный выбор — только по какую сторону закона будешь испытывать себя на прочность? Именно в этом мире действуют современные киногерои «для примера», которые своей выдуманной судьбой могут как-то повлиять на судьбу реальную.

В сухом остатке (если говорить о периоде начала 90-х - начала нулевых) остаются сказочный, дикий дидактизм «Окраины» Луцика, провокационный, интеллектуальный дидактизм «Братьев» Балабанова и прямой притчевый дидактизм «флэшфьючеров» Буслова. Причем только в «Бумере» вектор режиссерского комментария — «смотрите, как может случиться» — направлен не на некую избранную публику, которая умеет читать между строк, но дальше своего носа не видит, а прямо в массы.

Все ответвления от прямой дороги сюжета, постепенно деромантизирующие приключенческий пафос путешествия героев, приводят к понятным, предсказуемым последствиям: одуревшего от безделья мальчишку с халявной битой в руках — к преступлению и наказанию, жадного продажного мента — в капкан, милую деревенскую женщину с дочкой от заезжего молодца — к неизбежному браку с местным засранцем, жестокого гада-шоферюгу, из чистой злобы пырнувшего Димона отверткой, в инвалидное кресло... Этот почти детский, наивный ход, как ни странно, и демонстрирует настоящее режиссерское мышление — способность за простой историей, даже анекдотом выстроить систему многопланового восприятия странных закономерностей и взаимосвязей бытия.И, кстати, не надо обольщаться лежащей на поверхности идеей, что в «бумере» сидят целых четверо «братьев». Все не так просто и не так прямо связано с мифологией балабановских фильмов. У Данилы Багрова была биография: мать, отец, брат, друзья, место рождения, место службы в армии, причина, почему в мирной жизни он взял в руки оружие, любимая музыка. Тем не менее многим он казался пустым местом, функцией, чистым листом, компьютерным персонажем, даже зомби. А вот у ребят в «бумере» как раз никого и ничего нет — никаких опознавательных знаков, никаких призраков прошлого. Но кажется, что знаешь о них все. Что Килла в школе был похож, скажем, на Сыромятникова из «Доживем до понедельника», только учителя ему достались совсем не киношные, поэтому вместо аттестата он предпочел получить «плетку» — пистолет в руки. Что Димон в своем Мухосранске наверняка в видеотеке пересмотрел кучу дребедени, где у парня с «понятиями» обязательно должна быть белая тачка. Что у Рамы вся родня была из деревни, а когда в город перебрались, то ни о чем так не заботились, как о картошке с огорода, до которого добирались часа два на покоцанных «Жигулях». Что Кот им всем не чета, попал в криминал из другой среды, потому что хотел себя испытать свободой. И что все они — безотцовщина, самый преступный сегодня социальный статус. Впрочем, возможно, что эти зрительские, несуществующие в фильме, ретроспекции — заслуга именно Балабанова и еще в большей степени Сергея Бодрова, заставивших вглядываться в Данилу до полного просветления сознания: вот они какие — крутые ребятки с большой дороги, сами по себе нисколько ни в чем не виноватые.

Но все-таки в «Бумере» при всей его встроенности в хорошую и живую традицию больше своего. И диван в полиэтилене, на котором Кот и его девушка пытаются договориться, куда Коту ехать — в Париж или на выручку к Димону. И жуткая ТЭЦ на выезде из Москвы. И ражие менты, выпивающие-закусывающие на фоне огромной потертой Джоконды из календаря. И хрущоба на выселках с новорусской вывеской «МагазинЪ». И обмороженные кочаны капусты, выкатывающиеся из бывшей «скорой помощи». И великолепная Собачиха-ведунья, которая Витьке Косому ногу пришила, когда ее косилкой отрезало, — это

же просто скороговорка какая-то. И тракторист, которому пятьдесят рублей много — «могу нажраться». И женщина с ребенком, которая во время финальной перестрелки пытается убежать с жалким криком: «Не стреляйте, пожалуйста, не стреляйте». И четверо парней, которые, в общем-то, ничем не плохи, а чем-то даже хороши — «не мы такие, жизнь такая».

За всем киногеничным пространством фильма, за умелым использованием нашей прихотливой географии, которая из одного факта движения способна высекать и мистику, и метафизику, за естественными, как бы подслушанными диалогами — за всем этим стоит личность режиссера, сумевшего к тому же собрать команду профессиональных дебютантов и настоять на кандидатуре оператора Даниила Гуревича, для которого этот фильм стал и первым, и последним.

Может, их работу я перехваливаю. Но вряд ли. Это просто застенчивость оттого, что мы никак не можем научиться водить хороводы не только вокруг, скажем, Франсуа Озона или Ким Ки Дука, но и вокруг своих режиссеров.

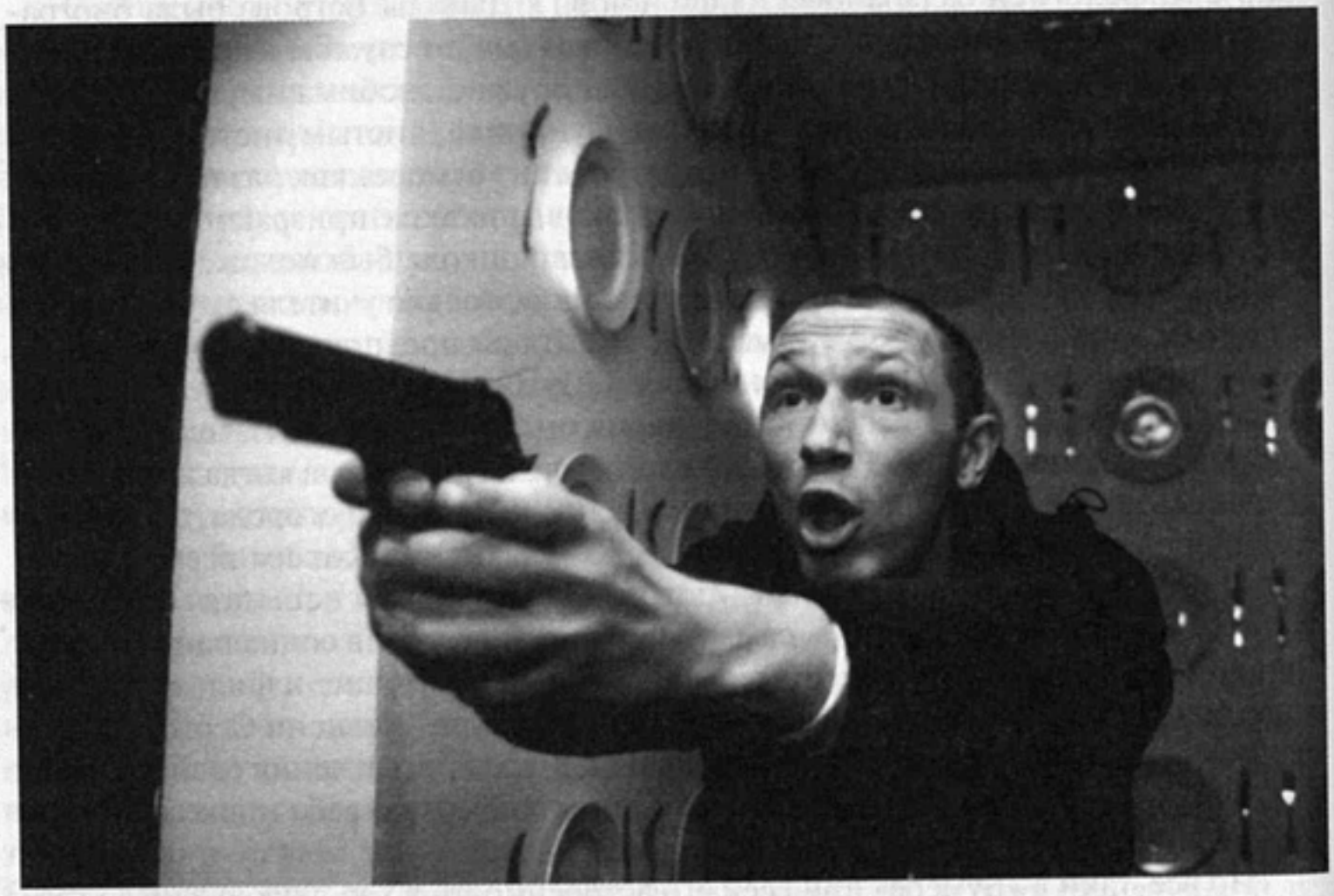
Н. Сиривля в беседе с С. Сельяновым как-то удивленно спросила: «Успех «Брата-2» объясняется тем, что его снял Балабанов?» «Да, если это является ответом», — сказал Сельянов.

Конечно же. Это должно являться ответом.

П О С Л Е С Л О В И Е

Н.СИРИВЛЯ

Биохимическая атака



«Бумер»

Фильм «Бумер» мне не понравился, в том смысле, что решительно не вызвал у меня положительных эмоций. Честно признаю, это не профессиональное критическое суждение, скорее — физиологическая реакция организма. Головой понимаешь, что кино незаурядное, заслуживающее внимательного и подробного разговора, но что делать... Кто-то не выносит змей, пауков и мышей, а у меня, по всей видимости, фобия на избыточную концентрацию мужского гор-

мона тестостерона, когда биохимия бьет человеку в голову и единственным смыслом речей и поступков становится доказать, какой ты крутой. Безусловно, в жизни каждого мужика случаются ситуации, когда нужно отстаивать себя и побеждать на элементарном, зоологическом уровне. Существуют сугубо мужские коллективы — армия, зона, — где подобный способ выяснения отношений имеет первостепенную значимость. Но там все-таки люди долго живут в одном месте бок о бок, довольно быстро выстраивается некая иерархия и нет необходимости с хрипом и надсадой демонстрировать свою «крутизну» двадцать четыре часа в сутки.

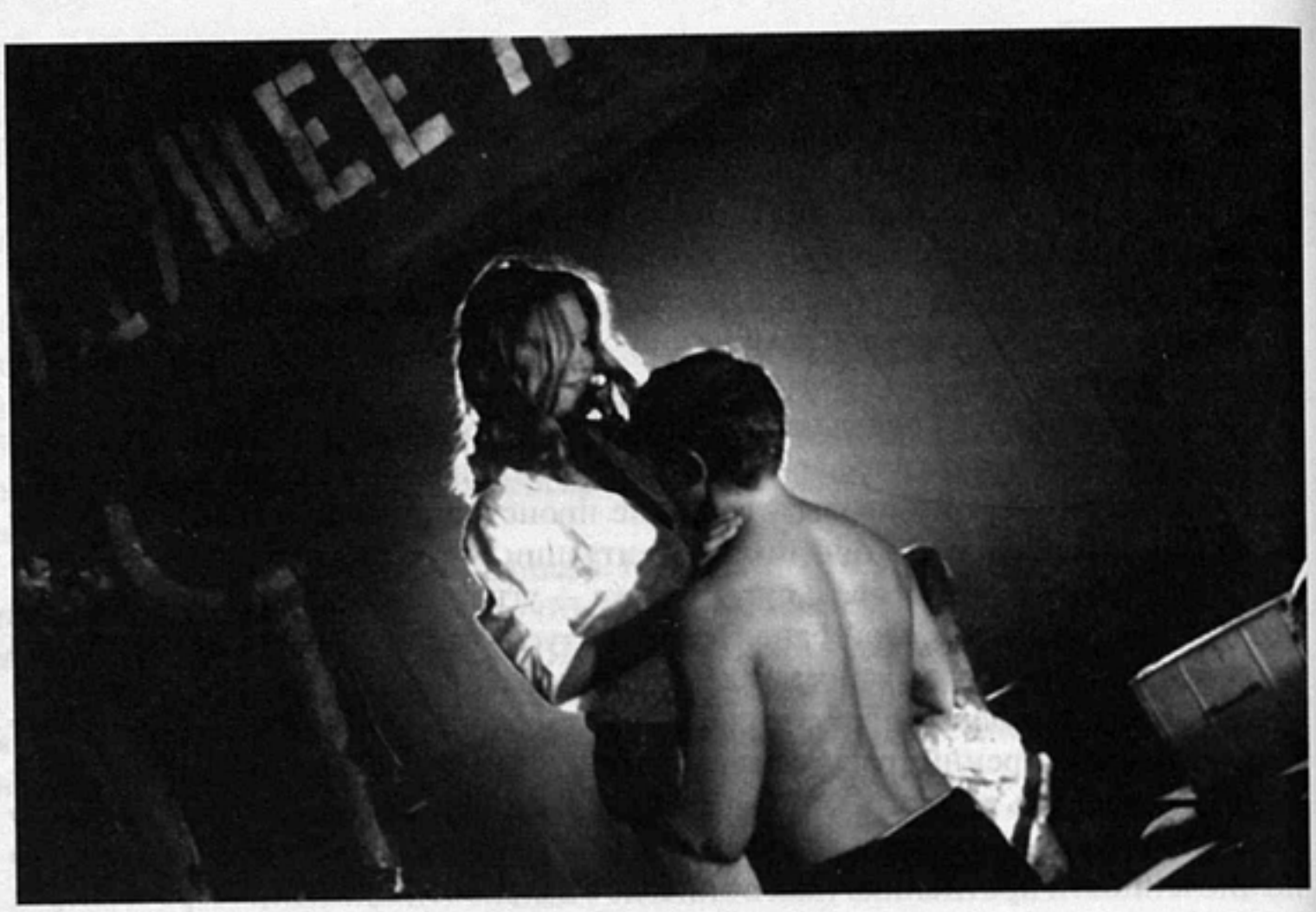
В фильме «Бумер» перед нами реальность, в которой агрессивная демонстрация силы — единственное средство коммуникации, выживания и перемещения в пространстве. Во-первых, действие происходит на большой дороге, где встречные персонажи и конфликтные ситуации все время меняются. Во-вторых, герои путешествуют на «крутой» тачке — угнанном BMW — и вынуждены поэтому подтверждать свой бандитский статус в глазах каждого встречного и поперечного. В-третьих, у них нет денег, бензина, крыши (в прямом и переносном смысле) над головой, так что свои проблемы они могут решать лишь за счет неизбывных внутренних ресурсов агрессии; тут важно размазать по стенке, подчинить и обобрать каждого, кто слабее, или, показав зубы, разойтись с теми, кто равен по силе, и, огрызаясь и отстреливаясь, уносить ноги от превосходящего по численности противника (как в эпизоде с дальнобойщиками). Короче, перед нами мир из учебника зоологии, где выжить можно, известно как.

В «Бумере», что характерно, не работает даже миф о святой мальчишеской дружбе, так пленивший зрителей в сериале «Бригада». Герои вынуждены держаться вместе просто по законам стаи — в одиночку им не спастись. Но разбежаться они готовы в любой момент и «наезжают» друг на друга разве что с чуть меньшим остервенением, нежели на посторонних. Больше того, здесь вообще отсутствуют традиционные мифологические мотивировки агрессии: нет ни борьбы за справедливость, как в «Окраине», ни идеологии «братства», как в «Брате», ни мотива защиты слабых, ни мести... Нет даже цинизма: мальчики не то чтобы «забили» на гуманитарные ценности — абстракции подобного рода для них просто не существуют. Их «плохо воспитывали» (по словам сценариста Д.Родимина), и, собственно, единственная ценность для них — этот самый «бумер», материальное доказательство, что они — не «лохи», не «терпилы», а, наоборот, «конкретные, крутые пацаны».

Так они и едут в этом гробу навстречу собственной гибели, используя в качестве горючего бушующий в крови агрессивный гормон. Женщины как символ стабильности, оседлости и устроенности существуют лишь на периферии их мужского безумного мира. Где-то в Москве осталась невеста Кота, ее тщетные звонки на мобильник время от времени раздаются под наглухо задраенным капотом «бумера». Где-то в деревне живет бабка Собачиха, к которой парни приползают зализывать раны. Есть в той же деревне молодка — чужая невеста, которую один из героев трахнул от нечего делать. Есть проститутки в провинциальном городе, которых, «отодрав», цинично используют как наводчиц (это, впрочем, за кадром). Есть тетка, которая в сцене финальной разборки заполошно мечется под пулями и кричит: «Не стреляйте!» Но как же не стрелять, не грабить, как не обирать и не опускать «лохов», если уж ты выбрал эту тачку и эту дорогу?

Характерно, что единственный, кому удается спастись, — самый никудышный из всех, Димон. Он — типичное «слабое звено»: втянул парней в гибельную историю с «Мерседесом», из-за которой они оказались на большой дороге, потом их же в результате и кинул — смылся на «бумере», когда друзей повязал ОМОН, бросил и сам «бумер» в лесу, скромненько сел в автобус и убрался восвояси. Тоже закон зоологии: в схватке сильных самцов шанс выжить есть у слабейшего, у того, кто в последний момент, поджав хвост, заползет в кусты.

Можно, конечно, сказать, что «Бумер» — безыллюзорная картинка нашего социума, в котором полностью сметена вся «надстройка», дезавуированы все модели *человеческого* поведения, сорваны все маски, все покровы и в открытую крутится маховик животного, прямого насилия. Но это неправда. Это тоже модель, основанная на допущении, на тотальной редукции и потому тупиковая,



«Бумер»

бесперспективная, неинтересная, — о чем говорить, когда человек перестает уже быть человеком, когда из его жизни исчезают все смыслы и он полностью оказывается во власти инстинктов? Какая уж тут свобода? Можно, конечно, в эту историю вчитать мораль: мол, жизнь такая поганая и мальчиков жалко... Мне жалко не мальчиков, мне жалко себя и зрителей, которые, подчиняясь законам повествования, вынужденно сопереживают героям, тоже опускаясь при этом на уровень исключительно биохимических реакций. Да, это круто, забирает, раздражает, бесит, кого-то, напротив, радует и бодрит... Но кино — не фармацевтическая продукция, оно делается все-таки для другого.

P.S. Занятная рифма к «Бумеру» — «Магнитные бури» В.Абдрашитова. Там на экране тоже разгул тестостерона. Бессмысленная битва всех со всеми, засасывающая, как болезнь, как гипноз, как морок, в котором герой теряет свое персональное «я», частную жизнь, любимую женщину... Там тоже можно сказать: вот до чего людей довели! Но в фильме никто никого не доводит, просто прорывается иррациональное, стихия, потом утихает, и человек в недоумении спрашивает себя: «Что же это я натворил, как же это я так во сне разбушевался?» — и, не найдя ответа, продолжает спать, забыв обо всем...

«Магнитные бури» — абстрактная притча, у многих вызывающая недоумение в силу отсутствия внятной социально-психологической мотивированности событий. «Бумер», напротив, абсолютно конкретен. В реальность этой истории и ее героев веришь именно по причине совершенной и наглядной примитивности законов, по которым они живут. Абдрашитов смотрит на ситуацию глазами человека, для которого происходящее — невнятица, сон, абсурд. Буслов снимает для тех и про тех, для кого «бодание самцов», возведенное в жизненный принцип, — понятная и близкая форма существования.

Но есть и общее — готовность дойти до конца, до порога, за которым кончается человеческое и начинается чистая биология; превратить отчаяние (В.Абдрашитов) и смелость (П.Буслов), с какой констатируется отсутствие в нынешнем социуме «культурного слоя», в драматургическую конструкцию, внутри которой людьми управляют только гормоны. Да, человек биологическое существо, и тестостерон с адреналином даны ему, чтобы сохранять и поддерживать физическое существование. Но человек — не только животное, он — животное пробужденное, осознающее себя, наделенное неизбывным стремлением к смыслу. И каким бы ни был поганым социум, лишь пробужденный сохраняет свободу, а наделенный человечностью — способность делать мир более человечным.

НИНА ЦЫРКУН

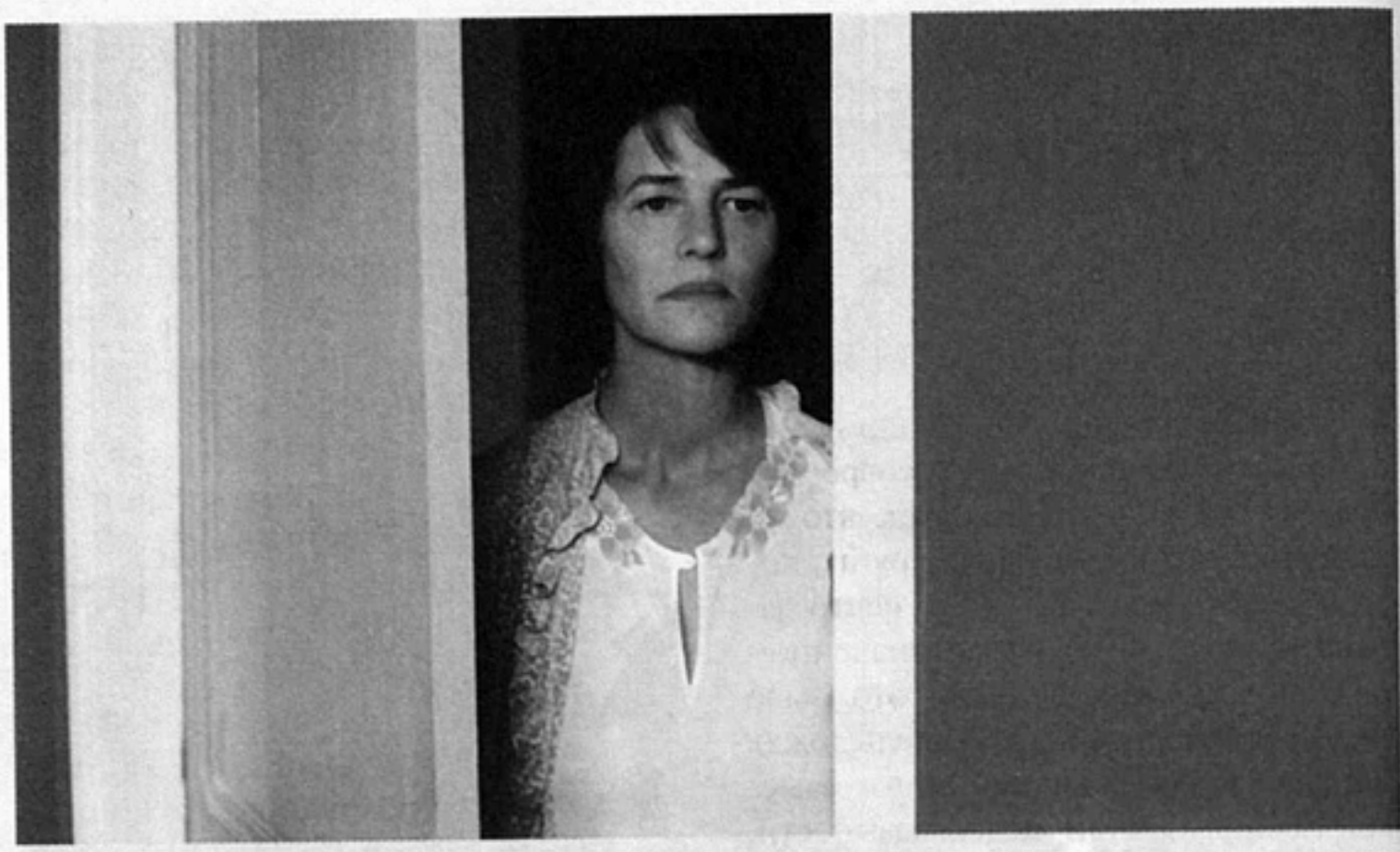
На глубине

Франсуа Озона провозгласили у нас культовым режиссером. В современном понимании это означает, что он горячо ценим в отдельных кругах, которые способны разглядеть нечто замечательное в кино, предназначенном не для всех. Может быть, это было справедливо для эпохи «Капель дождя на раскаленных скалах», эпохи изысканно обрывочной недосказанности, но последние три фильма — «Под песком», «8 женщин» и «Бассейн» — вывели Озона в совершенно другой ряд. Теперь это самый прозрачный, самый совершенный и самый комфортный для зрителей режиссер во всей Европе. То есть мейнстримный. Правда, его мейнстримность выросла из собственного режиссерского опыта интеллектуального кино и из соавторства по написанию сценариев с интеллектуальной Эмманюэль Бернхейм — стало быть, он хороших кровей. Демонстративная обращенность к массовому зрителю в последнем фильме подчеркивается выбором популярной писательницы детективных романов в качестве главной героини. Мейнстримность, однако, не предполагает ни примитивности, ни однозначности, ни игры в поддавки со зрителем — если, конечно, не посчитать за нее тщательно выстроенное повествование, в котором нет ни единого лишнего или пустого кадра. В «Бассейн» можно погружаться на любую глубину. И в то же время бассейн, искусственное сооружение с вполне определенными заданными параметрами, как будто ограничивающее движение в конкретных рамках, на самом деле служит сознательно выбранной жесткой формой, формообразующим элементом для самого режиссера. Бассейн — один из главных героев истории. Кроме всего прочего, присутствует и метакинематографический слой; по словам Озона, замысел возник из вопроса, который он сам себе постоянно задает: почему ему удается снимать фильм за фильмом, что служит источником вдохновения?

«Бассейн» ***(Swimming Pool)***

Авторы сценария **Эмманюэль Бернхейм, Франсуа Озон**
Режиссер **Франсуа Озон**
Оператор **Йорик Ле Со**
Художник **Вутер Зоон**
Композитор **Филипп Ромби**
В ролях: **Шарлотта Рэмплинг, Людивин Санье, Чарлз Данс, Марк Фейоль и другие**
Canal+, Fidélité Productions, France 2 Cinéma, Gimages
Франция — Великобритания
2003

Дистрибьютор — Агентство «Интерсинема-АРТ»



«Бассейн»

Озон ищет ответ в собственном отражении, которое, как известно, редко совпадает с нашим представлением о нас самих. Отражением молодого французского режиссера на зеркальной глади «Бассейна» служит «другой» — пожилая английская писательница с набором типичных ожидаемых характеристик: одинокая, чопорная, нелюдимая, живущая по строгому режиму, видно, не бывавшая замужем (в Лондоне она живет с матерью). Озон, постановщик «8 женщин», между прочим, не скрывает, что предпочитает работать с женщинами, потому что они, в отличие от мужчин, не боятся и не стесняются проявить свою природу. А ведь природа — это не только невинность и чистота, но и грязь, отходы, иначе говоря — органическая жизнь.

Поверхность воды в бассейне спокойна, однако, погружаясь на глубину, отражение деформируется, приобретая все более неузнаваемые, все более неожиданные для наблюдателя черты.

Экспозиция фильма — темная, грязная вода Темзы, не отражающая ничего. На берегах этой реки Сара Мортон, уставшая от славы и литературной поденщины, «теряет себя». Пассажирка в вагоне метро, читающая ее книжку, узнает в сидящей напротив Саре автора книги и обращается к ней с восторженными словами. «Я не тот человек, за которого вы меня принимаете», — недовольно отвечает Сара. Но какой же она человек? Вот в чем вопрос.

Стало общим местом посылать потерянного англичанина в поисках себя под яркое солнце Италии или французского юга. Издатель, желая помочь своей курочке, несущей золотые яйца, предоставляет в распоряжение Сары уединенную виллу на Ривьере, обещая тишину и покой. Теплое солнце сразу заставляет Сару оттаять — она начинает улыбаться, ласково беседовать с молодым официантом в маленьком кафе и сразу берется за компьютер, мгновенно преодолев творческий кризис. Но это не значит, что она «обрела себя». Пока обнаруживается только знакомое отражение на глади воды. Погружение и узнавание себя через неузнавание еще впереди.

В «Под песком» Озон показал себя как искусный манипулятор, умеющий при помощи уникального свойства кино незаметно переходить из реальности материальной в воображаемую, фантазийную, из чего и рождается мистическое обаяние фильма, тайна, которая не дает отрешиться от него, не позволяет легко забыть. Вот и теперь Озон вовлекает нас в свою игру, предоставляя гадать, кто такая появившаяся на вилле Жюли — дочь издателя, за которую себя выдает, полубезумная авантюристка или плод воображения романистки? Так или иначе, именно она — инструмент, с помощью которого Саре предстоит узнать, какова же на самом деле она сама. «Вы пишете о всяких грязных вещах, не осмеливаясь на них в жизни», — говорит Жюли Саре. И той выпадает случай поучаствовать в одном из происшествий, на которых она набила руку за компьютером, но в которые действительно раньше никогда бы не решилась впутаться.

Загадки начинаются в ту ночь, когда Сара ложится спать, но встает, услышав какой-то шум. Успела ли она уснуть и все дальнейшее ей лишь пригрезилось? Или это в самом деле было вторжение в ее размеренную жизнь юной хулиганки-француженки? В любом случае, в финале, когда обновленная Сара вернулась в родной Лондон, мы видим настоящую дочку издателя, ничуть не похожую на ту хорошенькую девицу, которая заставила Сару обратить очи вовнутрь. К тому же можно заметить, что всякий раз, как Сара пыталась поговорить по тéлефону с издателем, ее с ним по разным причинам не соединяли, так что достоверно подтвердить личность Жюли во время пребывания на вилле он не мог.

Поначалу Жюли страшно раздражает Сару своей безалаберностью (оставляет грязную посуду на кухонном столе), бесстыдством (купается голой в бассейне) и беспорядочными связями с мужчинами (приводит их в дом на ночь). Но незаметно для себя Сара из вуайера (она подглядывает за Жюли из окна своей комнаты или с веранды) превращается в участницу событий. Она выходит из привычной роли наблюдателя, но вначале делает это, оставаясь по преимуществу писательницей.

Прежде всего Сара «утилизует» присутствие Жюли, выкрав ее дневник и переписывая его страница за страницей в компьютер, то есть делая девушку персонажем своего нового романа. Узнав об этом, Жюли ведет себя странно: она ничем не обнаруживает, что заметила пропажу, однако оставляет знак — возвращает на место крест, висевший над изголовьем кровати Сары, который англичанка сразу по приезде сняла и сунула в комод. По-видимому, поведение Жюли означает, что ей нравится такой поворот событий и она не прочь сблизиться с Сарой, став ее персонажем.

Связующим звеном двух диаметрально противоположных по характеру женщин становится мужчина — официант Франк с фатоватыми усами. «Грехопадение» Сары совершается в тот момент, когда, подталкиваемая Жюли, она идет танцевать с Франком. Неуклюже, не в такт двигаясь, она явно ощущает удовольствие, оказавшись во время танца в мужских объятиях. Озон не без иронии показывает и то, как вослед Жюли Сара совершает и грешок чревоугодия. Прокравшись ночью к холодильнику, она, довольствовавшаяся обезжиренным йогуртом, тайком лакомится копченой колбасой и фуа-гра, закупленными соседкой.

Но крепче всего связывает двух женщин преступление. Почти пародийное, как будто взятое из романа Сары Мортон преступление — убийство из ревности на кромке бассейна. Франк, видимо, имевший склонность к дамам среднего возраста, пренебрегает соблазнами Жюли и получает от нее булыжником по голове. Быстренько расследовав — в духе своих героинь — преступление, Сара, которая так негодовала по поводу грязной посуды, купанья ню и мужиков в постели Жюли, без тени упрека, с энтузиазмом берется помочь ей скрыть улики. Это самый вдохновенный момент в экранной жизни Сары — таких горящих глаз мы ни разу не видели у нее во время работы. С лихорадочным задором, с явным азартом она орудует киркой, закапывая окровавленный труп. Более того, когда старенький Марсель, незаменимый помощник по хозяйству, вдруг с подозрением приглядывается к свежевскопанной земле, Сара, как зверек, отвлекающий на себя внимание от детеныша, обнажает грудь, заманивая Марселя к себе в постель.

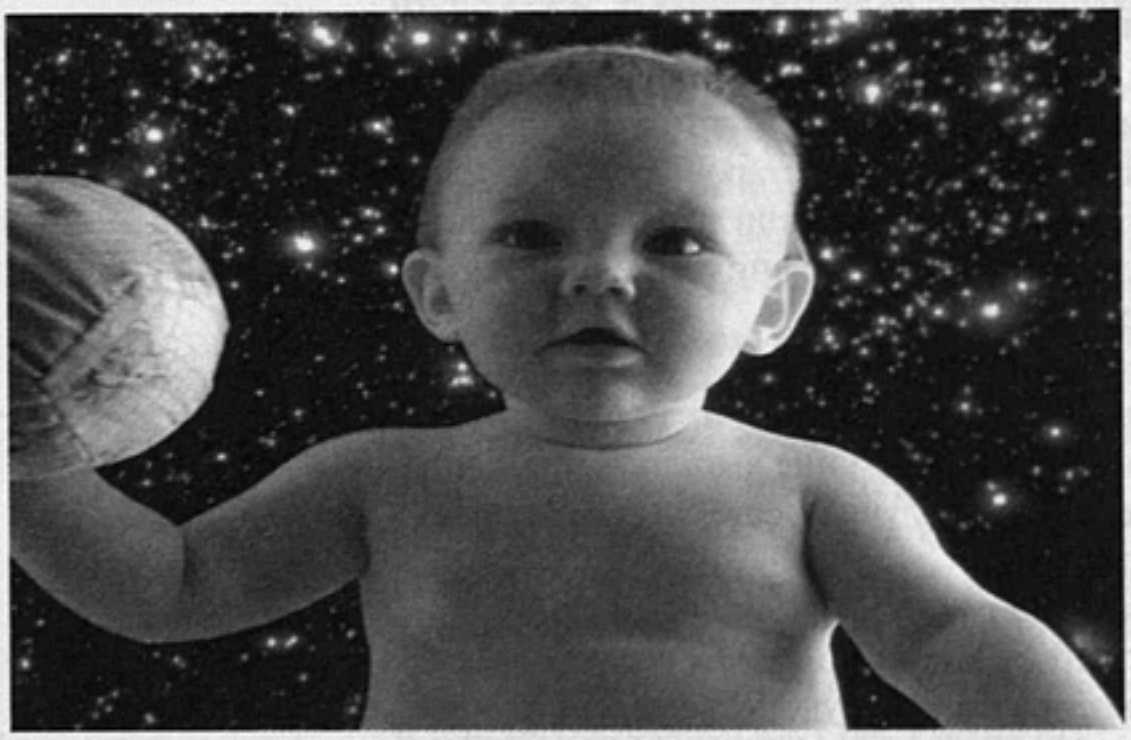
Теперь вся программа «грязных вещей» выполнена.

Более того, написан роман, причем совершенно не похожий на ту макулатуру, которой Сара пробавлялась раньше. Дремавшие в ней демоны вышли наружу; чистая вода бассейна смыла «случайные черты». А мы получили еще одно свидетельство того, из какого «сора» рождается литература.

Увидев в приемной издательства некрасивую толстушку с зубными скобками, которая оказывается подлинной дочерью издателя, Сара смотрит на нее через стекло двери, как сквозь невидимую преграду, которая всегда будет отделять ее от этой незнакомой, чужой девицы. На это реальное видение наслаивается фантазия-воспоминание: Жюли у кромки бассейна ласково машет рукой Саре. Две совсем разные по виду женщины, одну из которых играет Шарлотта Рэмплинг, а другую Людивин Санье, «на глубине» — зеркальные двойники, избавившиеся от лишнего третьего, заговорщики, которые обречены существовать в замкнутом пространстве, символизируемом прямоугольником бассейна, погруженные в нарциссическое удовольствие обнаружения себя в другом.

ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ

Империя дознакового



«Накойкаци» ***(Naqoyqatsi)***
Автор сценария и режиссер **Годфри Реджио**
Оператор **Рассел Ли Файн**
Композитор **Филип Гласс**
Miramax Films, Qatsi Productions
США
2002

«Накойкаци» в переводе с языка индейцев хопи может означать «цивилизованное насилие». Есть у этого фильма заставка — «Вавилонская башня», культурные коннотации которой столь очевидны и богаты. Есть, наконец, условно-тематическое членение на блоки, обозначаемые как действия один, два, три. (Зритель, который этого не знает, пытается создать свои: фракталы, спорт, космос, море, лики повседневности, политика.) Все это элементы языка, вольно или невольно используемые в отсутствии повествования. Здесь нет диегезы как таковой. Это лишь ряд автоматических попыток расчленять и организовывать зрительный поток. Однако новая констелляция образов разрушает предыдущую. Смысл ускользает. Смыслу не позволено ни оформиться, ни закрепиться. Он оплывает вместе с образами, видоизмененными термической съемкой. Тема (вновь) не успевает состояться.

«Как это все-таки банально», — замечает приятель после просмотра. «Как реакционно», — добавляет другой. И то и другое относится к знакам, знакам культуры и обыденности, которые проскальзывают в фильме, давая материал для опознания секвенций. Реджио и в самом деле не гнушается «банальным» и «реакционным»: это и американский флаг, и победоносные атлеты, и портреты звезд, и даже биг-мак. Все это «банально» до уныния. Простой компендиум «американской доблести» — лишь одна из форм достройки фильма Реджио до нарратива. Но во всех этих образах наблюдается приметный сдвиг. Эти знакомые зрителю знаки показаны так, что прочитать их «правильно» все равно не удается: движение спортсменов неестественно замедленно, лица звезд растянуты в идеально симметричной «фотошоповой» развертке — своего рода картография лица, а радость приближения к биг-маку напоминает чем-то

испытание. Знаки распадаются от изменения времени их восприятия. Что происходит при «медленном чтении» визуальных знаков? Они обнажают свои внезнаковые составляющие. «Банальность» раскрывается как групповой аффект.

Реджио как будто все время удерживается на этой тонкой грани между знаковым и дознаковым. Знаковое создает иллюзию понимания, знания, смысла, это обязательная референция к реальности или ее упорядоченным дубликатам (этот фильм «о...»). Дознаковое, со своей стороны, подвешивает референциальность, заставляет увидеть механизм атрибуции и увидеть как случайный. Здесь действуют другие отношения. Неудивительно, что эта область подкреплена равноценным музыкальным рядом — музыкой Филипа Гласса, чья мелодичность («фигуративность») есть лишь производное от ритма. «Распластать», замедлить знаки, выявить банальное как способ восприятия, а не набор предметов, практик и явлений — таков, по-видимому, этот почти невозможный проект.

Дознаковое — область сновидного, коллективных фантазий (фантазмов). Сегодняшние «коллективы» фантазируют историю, пытаясь получить к ней опосредованный доступ. Само историческое чувство визуально — оно оформлено кинематографом. Даже хроника оказывается лжедокументальной, поскольку многократно препарирована. У Реджио этому соответствует не только замедление — такой прием характерен для картины в целом, — но и «выворачивание наизнанку»: люди даны словно в фотопозитиве, когда черты лиц становятся неузнаваемы. В фильме повторяются ритмические эпизоды — марширующие колонны военных, как, впрочем, и обычных демонстрантов. Войны «вспоминаются» как послеобраз марша. Нескончаемый бросок. Беспрепятственность перемещения. Тех войн уже почти никто воочию не видел. А эти, нынешние, проецируют на прошлое свой виртуально-цифровой формат.

Обращение к дознаковому — попытка, насколько это возможно, реконструировать чувственность. Чувственность сегодняшнего человека. Вернее так: взгляд на знак в его дознаковом обличье — это и есть подобная попытка. То, что повсеместно потребляются клише, факт уже неоспоримый. Однако показать клише в его «отсроченности», увидеть банальное до его объективации или оценки — дело далеко не многих. Реджио относится к тем из современных экспериментаторов, кого интересует способ единения через клише. Дело не в том, чтобы заклеймить (разоблачить) нынешнее положение. И, уж конечно, не в противопоставлении прогресса природе. (Хотя сам режиссер весьма скептичен в отношении первого. Но странный парадокс: критик новых технологий выступает в то же время их спонтанным адвокатом — фильм «Накойкаци» использует компьютерные возможности как, пожалуй, никакой другой.) Итак, отношение выражается, в сущности, к образам-знакам. Иначе говоря, к образам, которые прорываются в поле видимости и наделяются значениями. Еще чуть-чуть — и это уже чистые знаки, чья визуальная составляющая подавлена. (У Реджио мы видим вращение сменяющих один другой «брендов» — логотипов кинокомпаний, пищевых продуктов, машин.) Но образу-знаку предшествует образ в качестве условия проявляемости, это сфера проекций и грез коллектива. Для того чтобы образ-знак обрел полноту, он должен быть конституирован некоторой аффективной общностью. Сама его «значимость» проистекает из способности быть «неоднозначным» — размываемым, подтачиваемым фантазийной жизнью коллектива. Притом что «коллектив», «аффект», «клише» образуют вместе зону первичного неразличения.

Лента Реджио провоцирует многие подходы. В смысле многих подступов и приближений. Другой подход, переплетенный, впрочем, с только что намеченным, состоит в переопределении произведения искусства. Мало сказать, что «Накойкаци» — фильм синтетический, где музыка не является простым сопровождением, а сами образы вызывают поистине висцеральные переживания. (Чего стоит один лишь trip — буквальный пролет — по плавным изгибам какого-то трубопровода. Это может быть все что угодно: тоннель для космических кораблей, скоростной санный путь и даже воображаемая навигация по кровеносным сосудам.) «Накойкаци» является также индикатором меняющегося статуса (современного) искусства. Прежде всего искусство разомкнуто навстречу общностям, которые оно и проявляет. Чтобы возникло «произведение», требуется соучастие. Но не традиционное участие зрителя в легитима-

«Накойкаци»

ции институциональных единств, к числу которых можно отнести музей да и само произведение. Требуется, напротив, некоторая зрительская анонимность. Только общность, реагирующая независимо и вопреки делению на «специалистов» и «профанов», общность, видящая в «произведении» не уникальную ценность, но скорее самое себя, иными словами, выявляющая его медиальность/медийность (произведение как «медиум», «посредник», «средство»), только такая общность устанавливает новую, горизонтальную, ось взаимодействия с произведением, которое тем самым изменяет своему традиционному определению.

Фильм Реджио в этом отношении анонимен и антииерархичен. Само его авторство случайно, вернее, незначимо постольку, поскольку Реджио лишь транслирует (воссоздает) общий режим восприятия — априорно коллективный и исходным образом «банальный». Повторяем: необходимо перевернуть устоявшиеся отношения. Банальность находится не там, «на выходе», как случайное качество продукта, ущерб или результат недоработки, — по такой логике банальному противостоит «красота», это высшее мерило «уникального». Но сегодня нет «красоты» вне и помимо банального, как нет и «истины» помимо той, что распознается в устремлении к универсальности разделяемого или общего. Общее как горизонт, толкуется ли оно в качестве «до» или «после», — в этом, похоже, нерв, нащупанный и современным искусством. Только не забудем: это искусство «после» искусства, то есть после многовекового повествования о том, как искусство определялось (творилось) в рамках специализированных институтов. Этому искусству Реджио противопоставляет свою откровенно демократическую версию всеобщей коммуникации (через искусство).

Как «технолог» новой коммуникации Реджио предельно инновационен. Он не столько копирует то, что уже «есть», сколько, погружаясь в самые пласты невидимого, создает нулевую степень нового кинематографа. То, как мы видим Реджио сегодня, является прообразом будущего восприятия кино. Именно фильмы типа «Накойкаци» знаменуют переход на новый технологический уровень, который все еще опознается в этом качестве (потом он станет привычным, а значит, незаметным). То, что ново, впрочем, касается не одних лишь способов компьютерной обработки материала. (А материал огромен. Восемьдесят процентов фильма — это кадры хроники, извлеченной из богатого архива Фонда Гетти и подвергнутой тотальной обработке.) Новизна, подчеркнем, не просто перечень некоторых «объективных» достижений. Это также момент сугубо проективный, и не исключено, что «Накойкаци» создает чувственность не меньше, чем ее выражает. Вообще, любой разговор об условиях видимости, которые определяются через априорную совместность — сегодня нет индивидуального зрителя, стоящего перед лицом столь же индивидуального творения, — такой разговор предполагает безусловный элемент долженствования. Последнее, однако, не есть род предписания или проекции нормы в завт-

рашний день. Скорее это тот недостижимый горизонт, где соединяются «начало» и «конец», где то, что мы именовали коллективными условиями видимости, полагается как некая реализация. Только следует иметь в виду, что реализация уже имеет место.

АНДРЕЙ ДЕМЕНТЬЕВ

Ужин в армянской церкви

Летом 2001 года произошло фантастическое событие, которого и сам Кубрик не мог бы вообразить: я снялся у Годфри Реджио!

Его звонок настиг меня в Киеве, в номере гостиницы при Киностудии имени Довженко. Была поздняя ночь. Я стоял посреди комнаты, кошмарный интерьер которой нисколько не изменился с советских времен. Рубашка и брюки были пропитаны водой и грязно-серой краской. Весь съемочный день я провел под «дождем» из поливальной машины, садясь в старенький «Запорожец», а потом вылезая из него. После каждого дубля «Запорожец» подкрашивали той самой краской. Игровой костюм не успели подобрать, снимался в своем. Действовать приходилось вслепую, поскольку в игровых очках я видел не дальше носа. Перекусить за целый день было некогда да и негде.

Прислушиваясь к тараканьей беготне, я пытался понять, чего ради позволил другу режиссеру втянуть себя в съемки артхаусного фильма на совершенно разоренной киностудии. Неужели мое желание повыкаблучиваться перед камерой настолько сильнее простого инстинкта самосохранения? Очевидно, да, раз я здесь...

Тут-то и раздался звонок.

— Хай, Эндрю, — произнес с другого конца света знакомый голос. — Не можешь ли ты оказать мне честь и приехать в Нью-Йорк, чтобы поучаствовать в съемках «Накойкаци»? Понимаешь, получается, что мой фильм состоит из одних лишь компьютерных, рекламных, да и вообще — безжизненных образов.

Годфри Реджио и Андрей Дементьев в московском метро. 1994

Фото М. Дементьева

Годфри Реджио и Андрей Дементьев. Москва, 1994

Фото М. Дементьева

Мне нужен финал с реальными людьми, с живыми эмоциями, живой жизнью. А то выходит чересчур пессимистично. Хочу организовать роскошный ужин, на который приглашу только самых близких. Они будут есть, пить и радоваться друг другу. А я буду их снимать. На большой скорости, чтобы потом движения оказались замедленными, а эмоции укрупненными — в общем, в моем стиле. И назову этот эпизод — «Feast Of Ultimate Human Delight» (что-то вроде «Пир высшего наслаждения человеческого». — *А.Д.*)! Как тебе идея?

— Дорогой Годфри, — отвечаю, — ты же не думаешь, что я попрошу время на размышление? Мало того что это, наоборот, ты мне оказываешь великую честь, приглашая в фильм, но, как я понял, еще и сама вечеринка будет классная?

— Можешь не сомневаться, тебе понравится! К тому же их будет две: одна — репетиционная. Раз ты согласен, есть просьба. Пришли мне рецепт своих очков, чтобы мы сделали такие же, но антибликовые. У нас, видишь ли, будет очень сильный свет...

С чем сравнить ощущение от такого звонка? Феллини, Бергман, Антониони да тот же Кубрик... Короче, кумир и гений говорит тебе, что вот не мыслит он свой очередной шедевр без твоего участия — и всё тут! Мастроянни, фон Сюдов и я! Может, кому-то покажется некорректным — имя Реджио в таком ряду! Но для меня-то он стал безусловным кумиром сразу после «Койанискаци», показанного на Московском МКФ в 1983 году. Действующему кинокритику, каким я был тогда, наверное, негоже в этом признаваться — непрофессионально! — но сейчас-то можно: критика в прошлом, а я возглавляю кинопоказ на канале REN TV, где и ставлю в сетку «Койанискаци» при всяком удобном и неудобном случае, нещадно используя служебное положение. Был, кстати, случай и совершенно мистический: в очередной раз я поставил шедевр Годфри (с его грандиозной сценой падающих небоскребов и с общей концепцией обреченности нынешней цивилизации) на 11 сентября 2001 года! А сетка-то была утверждена за полтора месяца до того, между прочим! В день трагедии она, конечно, была переверстана в пользу новостей, но «Койанискаци» все-таки был показан, единственный из запланированного, поскольку он стоял глубокой ночью, как и полагается по-настоящему хорошему фильму на нашем ТВ, и ничему не мешал.

Познакомились мы в 88-м, на фестивале в Ташкенте, куда Годфри привез вторую часть трилогии — «Повакаци». Полностью событие именовалось Кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки и представляло собой

один большой плов с перерывами на манты и шашлыки. Там было не до фильмов, все в основном занимались дружбой народов — и Годфри со своим гипнотическим опусом посреди этого разгула был никому не нужен. Так что я без всяких сложностей подобрался к кумиру. Сильный гипноз от фильма помог преодолеть робость, и я выложил свои неумеренные восторги. В ответ кумир предложил выпить...

Дальше было много всякого. Приезжая в Москву, Годфри останавливался у меня. Приезжая в Штаты, я жил у него. Я помогал ему набирать учеников для киношколы «Фабрика», которую компания «Бенеттон» согласилась по его предложению открыть в Италии. Он со своим продюсером Лэрри Таубом организовывал для меня поездки по американским университетам с лекциями о русском кино. По просьбе Годфри я познакомил его с документалистом Артуром Пелешяном, которого он считает главным своим учителем в искусстве (в комнате Годфри, где бы он ни жил, на полочке всегда стоят кассеты с фильмами Пелешяна). А я познакомился с многочисленными друзьями и женами Годфри Реджио и в итоге открыл для себя новую, *другую*, несовковую Америку, которую оказался способен даже и полюбить.

Долгих двенадцать лет Годфри мечтал завершить свою трилогию, но денег найти не мог, поскольку «Поваккаци» в прокате провалился. За это время он сделал получасовой фильм о животных Anima Mundi — «Душа мира», семиминутную зарисовку о детях, которых зомбирует телевидение, и клип для группы «Алфавиль». Всё! Мне показалось, что он даже начал привыкать к мысли, что «Накойкаци» так и останется мечтой...

Три года назад Годфри пригласили в Санкт-Петербург — возглавить жюри фестиваля «Послание к человеку». В Питере он еще не был. Мы договорились, что встретимся за день до открытия фестиваля и я покажу ему мой родной город. Начали с Никольского собора — и Годфри его тут же узнал, еще до моих объяснений, поскольку читал об этой «церкви для моряков» у Бродского, которого высоко ценит. К вечеру присели на лавочку у шемякинского памятника Петру I, и Годфри сказал:

— А мне тут позвонил Стивен Содерберг. «Извините, — говорит, — мы с вами не знакомы. Но дело в том, что я крупно заработал — гораздо больше, чем мне нужно (Содерберг тогда выпустил подряд два суперхита — «Эрин Брокович» и «Траффик». — *А.Д.*). Чрезвычайно уважаю то, что вы делаете. Слышал, ищете деньги на фильм. Хотел бы предложить для начала миллион. Если вы не против. А там видно будет...»

Вот такие вещи случаются в мире чистогана! На содерберговский миллион Годфри за полгода создал киностудию в Нью-Йорке. Снял целый этаж на Бродвее, в двух кварталах от Канал-стрит, и набил его до отказа всевозможной аппаратурой. Там был довольно просторный проекционный зал, множество комнат с компьютерами для обработки изображения и звука, кухня и спальня для режиссера, который попросту перебрался жить в свою студию. Во время обеда проекционная превращалась в столовую для всех сотрудников благо, большую ее часть занимал длиннющий стол.

Годфри всегда так поступал — строил студию для одного конкретного фильма. По окончании работы купленное продавалось, взятое напрокат возвращалось, и в пустое помещение въезжал новый арендатор, не имеющий к кино никакого отношения.

...Съемка обещанного пиршества проходит через месяц после звонка в Киев, в подвале армянской церкви на Третьей авеню. Религия тут ни при чем — просто церковь эта, оказывается, постоянно сдает помещение под банкеты. Надо же! При входе в подвал с меня первым делом берут подписку, что я согласен с использованием моего изображения в данном фильме, а также его рекламе. Вхожу. Просторный зал. Стены, пол и потолок затянуты черным бархатом. Посреди зала очень длинный стол под белоснежной скатертью, сразу напомнивший студийную столовую-проекционную. Под столом и под самым потолком ряды мощнейших ламп образуют световой коридор, в который попадут участники пира. Вдоль стен, по периметру, проложены рельсы. По ним перемещаются две платформы с операторами — на каждой сидят-стоят-висят человек по пять. Камеры похожи на навороченные танки с гигантскими пушками-объек-

тивами. И с многими мониторчиками, откидывающимися в самых неожиданных местах, чтобы все пятеро на платформе из любого положения могли контролировать обстановку. Бобины для пленки непривычно громоздкие: пленки на рапид уйдет много! Команда техников тренируется гонять тяжеленные платформы на предельной скорости — потом, на рапиде, это будет читаться как медленная, плавная панорама.

Черная бархатная портьера отделяет съемочную площадку от командного пункта, где стоят большие экраны. Отсюда Годфри будет координировать действия операторов. Сам он уже больше часа переставляет по столу карточки с именами приглашенных, порядка сорока человек, снова и снова тасуя их так и эдак.

Народу примерно одинаково что «на сцене», что «за кулисами». Мелькают знакомые лица. Вижу композитора Филипа Гласса, пришедшего понаблюдать за процессом. Удивляюсь, как всегда, термоядерной энергии Мела Лоренса, одного из продюсеров картины, хотя чего удивляться — человек «Вудсток» организовал!

Наконец «действующие лица» рассаживаются. Годфри произносит прочувствованную речь насчет того, что наша задача — получить как можно больше кайфа, и удаляется. Врубается световой коридор, совершенно отсекая нас от внешнего мира (даже официантов не разглядеть!). И пир начинается.

Шесть часов застолья. Восемнадцать (!) перемен блюд. Блистательный собеседник — Дьёрдь Милишевич (один из сценаристов «Поезда-беглеца» Кончаловского). Тончайшие вина — рекой! В общем, я думаю, мы довольно близко подошли к формуле Реджио «Ultimate Human Delight» и честно получили огромное количество кайфа. Конечно, никакого светлого финала для фильма из всего этого не вышло. Годфри перепробовал много вариантов монтажа и в конце концов сказал, что «не легло на музыку». Посмотрев готовую картину, берусь утверждать, что дело, конечно, не в музыке. Весь строй фильма, вся его суть категорически отвергает саму возможность хэппи энда в какой-либо форме — даже в виде робкой надежды, даже намека на нее. На редкость пессимистическое произведение получилось, тут Годфри был прав. Интересно, что, несмотря на это, а также на очевидно некоммерческий характер картины, крупнейшая кинокомпания «Мирамакс», перехватив эстафету у Содерберга, дала Годфри полную финансовую свободу, а потом взяла на себя прокат и раскрутку. «Так странно, — говорил Годфри, — впервые в жизни мне совсем не надо думать о деньгах. Мне говорят: делай, что хочешь, за все заплачено. Мало того, обещают профинансировать и следующий проект — любой, какой предложу. Что-то есть в этом... Может, я что-то не то делаю?»

На прошлогоднем Венецианском фестивале, где фильм был показан вне конкурса, мы снова встретились и пошли поужинать на открытую террасу отеля «Де Бен». За соседний столик прикатили инвалидное кресло, в котором сидел Антониони. «Как ты думаешь, Эндрю, — спросил Годфри, — ничего, если мы устроим ему небольшую овацию? Мы не слишком его обеспокоим?» «Думаю, в любом случае это стоит сделать», — сказал я. Мы встали, подошли к великому маэстро, поклонились и почтительно поаплодировали. Он слабо улыбнулся и даже нашел в себе силы сделать приветственный жест.

Несколько крупных планов из материала «Пиршество» Годфри все же оставил в картине — только не в финале, а ближе к середине. Есть там и мой — секунд пять, наверное, а то и шесть. Все как полагается — под музыку Филипа Гласса. Есть что вспомнить!

БЛИЦКРИТИКА

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Не клеится

КИНОТЕАТР ПЯТЬ ЗВЕЗД

Шарм умирания. Обычная для «Пяти звезд» кинореклама перед фильмом на этот раз даже полезна: после хруста ударов и шлепанья падающих тел так славно звучит нежная питерская фактура «Лунных полян» Игоря Минаева, такими красивыми кажутся узорные тени и блики — пока не остолбенеешь, соображая, что происходит.

Происходит томительная любовная история. В юности убегали в лес, целовались. Потом жизнь развела; он женился, она вышла замуж, то и другое

«Лунные поляны», режиссер Игорь Минаев

неудачно. Теперь встретились, помучили друг друга и, наконец, совокупились на каком-то случайном паркете.

Столбенеешь же оттого, что эта эротичная пара, как выясняется, — родные брат и сестра.

Вообще-то, такого рода извращения интересны лишь как знаки биологического кризиса человечества и достойны внимания скорее медиков, чем художников. Но тут в фильме обнаруживаются элементы идейной осознанности. Во-первых, мне объясняют, что герою скучно работать в школе. И он пи-

Материал подготовлен при спонсорской поддержке кинотеатра «Пять звезд».

шет роман — надеется сделать литературную карьеру. Стало быть, редактор, который отвергает его опус, виноват в его несчастьях. Во-вторых, сюда подверстан Достоевский. С экрана читают финальную главу «Идиота»; получается, что и Достоевский — соучастник нашего вырождения. И, в-третьих, переводя драму из физиологии в психологию, герои-кровосмесители, у которых роман явно *не клеится*, пресекают свой грех: они выпивают яд и блаженно умирают под сенью все тех же солнечно-лунных пятен.

Я снимаю шляпу, потом надеваю ее и иду к выходу.

«Надо жить и исполнять свои обязанности».

В ожидании потопа. Посадка в трюмы поначалу напоминает проталкивание в раздевалки Эрмитажа, потом компенсируется прогулкой по залам и анфиладам Зимнего дворца, где за каждым поворотом — или Петр Великий, или Екатерина Великая, или Николай I, или Николай последний, а то и Пиотровский-старший, спрашивающий у Пиотровского-младшего: «Миша, кабинет директора все еще прослушивают?», — а какой-нибудь отставной дипломат, забредший сюда из добисмарковской эпохи, задает вопрос: «Что это такое — Германия?», и еще спрашивает: «Кто это Глинка? Композитор? Русский? Странно. Все композиторы немцы», а наши морячки с ленточками и студенты с рюкзачками, совершающие свою экскурсию, думают: он чё? Откуда свалился? — а свалившийся недоумевает: что за странные люди, какого же они сословия, ах, это будущая Россия, какой же у вас строй — наверное, республика, — но внятного ответа так и не получает, а только смотрит на этот народ с вежливым изумлением, пока не попадает в обстановку более или менее понятную: на великосветский бал, где лихие офицеры, щелкая каблуками, танцуют мазурку, а дамы упоенно кружатся, а мундиры придворных сверкают, меж тем как бездна водная уже подступает к бортам, негативно-черная, как Лета, и вот-вот все поглотит, а раз все обречены, то Александр Сокуров, передавая ощущение безвыходного пространства, принимает виртуозное решение: он делает фильм без склеек, на внутрикадровом монтаже, то есть полуторачасовой фильм его состоит из одного кадра, что фиксируется в моем зрительском сознании как своеобразный профрекорд, побуждающий и меня к некоему подражанию, ибо «русские хорошо копируют чужое», как сказал этот сокуровский европеец, и я рискнул сымитировать нечто подобное, пользуясь допусками русского языка, в надежде, что он спасет нас, чистых и нечистых, в ситуации подступающего потопа, в ходе которого расклеится все, кроме того, что склеено талантом.

«Русский ковчег», режиссер Александр Сокуров

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033

Магазин
ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин
«Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

Кинотеатр «5 звезд»
ул. Бахрушина, 25

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951-9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

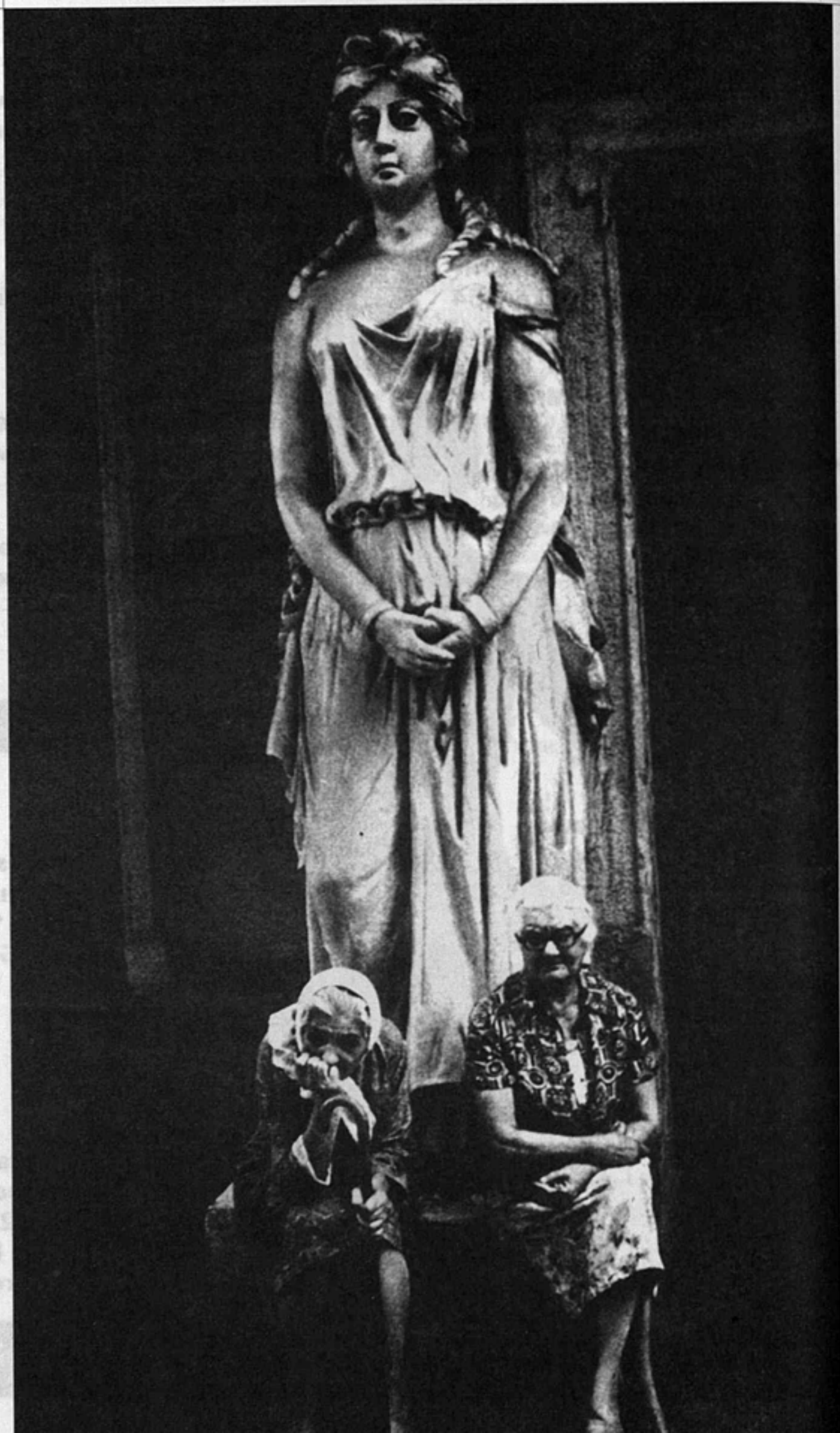
Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

К О М М Е Н Т А Р И И



Ровесницы
Фото Д.Зюбрицкого

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Тряпка

Э к вас всех напугали: 300-летие, 300-летие... Сейчас расскажу. Разгар этого самого, Васильевский остров, чуть ли не комендантский якобы час (поскольку через реку Путин на пароходе с декадентским именем «Серебряный шепот» с империалистами сговаривается), жена выходит на роликах покататься. Два мента: где, мол, живете, девушка? Документы! А она — вежливо, скорости не сбавляя: где живу, не ваше дело, но катаюсь плохо, только научилась, лучше у меня на пути не стоять, задавлю ненароком. Ретировались. Хотя, замечу, Мариина, особенно когда на роликах, — вылитая шахидка: греческая кровь, знаете ли.

Не сравнить с тем, что давеча творилось. Без юбилеев, без шепотов серебряных. В каждой подворотне по менту с рацией и автоматом, мусор не вынести, за пивом не сбегать, дворовых собак чуть не отстреляли: режиссер Сиверс снимает сериал. Забашляли, само собой, чтобы все было, как доктор прописал. Вот это по-взрослому: дело люди делают. А в конце мая никто и не притворялся. Ну, притворялись, конечно, на уровне «что-вы-не-понимаете-какая-ситуация», но так себе притворялись, неубедительно. Глаза даже не бегали у тех, кто притворялся.

Между тем все совсем не так весело, как может показаться. Юбилей — только симптом. Юбилеи, вообще, симптом онтологического неблагополучия. Кажется, Петербург не чествовали, а в могилу спроваживали. Едва отгрохотало: следствие закончено, забудьте. Еще вчера, например, архитектурный истеблишмент рвал на груди пиджаки: р-р-руки прочь, не позволим превратить Мариинку в «мешки с мусором» американоса Эрика Мосса. Не позволили: приняли на «ура» не менее, скажем так, экстравагантный проект Доминика Перро, а потом раздухарились — хоть святых вон выноси. Михаил Борисович Пиотровский с мучительным интересом внимает грезам архитектора Олега Явейна, выигравшего тендер (!) Всемирного (!) банка (!) на реконструкцию Главного штаба (!). Здесь, говорит автор проекта, еще вчера — ревнитель неприкосновенности старопетербургского духа, на первом этаже будут сады-сады, но только без зелени, а здесь, на втором, ни одной параллельной линии-линии, сплошная обратная перспектива, а на третьем вы все будете с тросточками прогуливаться в ландшафте руин-руин. Ага, с тросточками. Чтобы ноги не переломать. В ландшафте-то руин-то. И в смирительных рубашках.

«Касса, баранину не пробивать!» (Кира Муратова. «Три истории»).

В вестибюле Главного штаба, кстати, лучшая в городе мемориальная доска: дескать, гад Канегиссер Урицкого застрелил. С петербургским особым снобизмом застрелил. Часа два ошивался, поигрывая браунингом, в людном месте, спрашивая у каждого встречного и поперечного чекиста, скоро ли председатель чрезвычайки приедет. А петерсы-лацисы, мимо пробегая, наверняка еще и при-

курить ему давали. Вот и сейчас. То бомбочку на крышу авто так пристроят, что депутату голову оторвет, то светофоры на Васильевском переключат и нефтяной король притормозит ровно перед лежбищем ленивых гранатометчиков, то вслепую, с двухсот метров, через крышу лимузина вице-губернатора свалят. Пижоны.

Ну и что? Криминальная столица, да? Нетушки, столица у нас одна. Не в этом дело.

Энциклопедия к юбилею вышла. То, что убийство Урицкого помещено в раздел «Архитектура и градостроительство», — это еще ничего. Но Канегиссер представлен агентом мирового жидомасонства. Тяжело быть патриотом.

Что, что? Плохо слышу. Культурная, вы сказали, столица? Не криминальная? Помилуйте. Культурная столица — Париж «Проворного кролика» и «Ротонды», Нью-Йорк 1940-х. Город, куда стремятся, чтобы мир перевернуть, сюрреализм какой-нибудь придумать или, господи помилуй, экспрессионизм абстрактный, мировую революцию забацать, на худой конец — структурализм измыслить. Кажется, единственные, кто еще всерьез относится к нашему мегаполису, как к пупу земли, где все возможно, — это бандиты. Год назад в двух шагах от редакции «Коммерсанта» убили некоего Эдика. По национальности — еврей. По воспитанию — чеченец. По паспорту — литовец. Бизнес — производство крекеров. Хобби — рок-н-ролл. Зрачки — в пол-лица. Двадцать шесть пуль в голову. Может, на одну-две пули ошибся. Тоже художники. Симпатичный парень был, кстати.

На разваливающемся муниципальном транспорте — фотографии Гергиева.

Вменяемые коллеги перестают здороваться с тем, кто слово худое молвит о Сокурове.

Умница Виктор Топоров пустил: «олигархи от культуры». Не потому, что плохие. Замечательные, наверное. Просто их не то чтобы много, но назначили их монополистами культурных недр, как кого-то другого — монополистами недр природных. Квоты распределили — и довольны.

Ну немыслимо в Мариинке кино показывать. Зал не приспособлен, аппаратура не та. Так ведь нет, премьеру не лучшего в мире фильма «К-19» нигде кроме как там нельзя устроить. Разницы с «тряпичной» копией никакой. Кстати, во время 300-летия «лазерное» шоу Хиро Ямагаты проецировали на экраны, дающие такое же качество изображения.

Тряпка — это диагноз. Юбилей — тряпка. Всё.

Хиро Ямагата, говорят, как честный человек про харакири подумывал.

Культурная, блин, столица. Янтарную комнату восстановили. А куда б она делась? Годом раньше, годом позже, все равно б восстановили. А под шумок, в дни юбилея, придушили «Молоко», предпоследний рок-н-ролльный клуб Питера. Выбирать между Комнатой и Клубом — выберу Клуб. Но: считал, сколько таких клубов гикнулось за последние десять лет, — замучился.

А людей посчитать — слабо? Наташа Медведева лежит на диком, окраинном кладбище. Мама переживает: некому в Нью-Йорке развеять толику праха, как дочка завещала. Разговоры: как же, как же, знакомы, нас, кажется Сережа Курёхин покойный представил, ах, нет, покойный Тимур Новиков. В Русском музее — выставка Вадика Овчинникова: шагал человек от Невского до Смольного, чтобы повеситься на рассвете.

Недалеко, впрочем, идти было. Питер — город маленький. Цинично, но так.

Никакая не культурная столица, а город-кладбище, город-мумия. Город-музей, что одно и то же.

Но и это не страшно. Страшно другое.

У Набокова, кажется, было: на бумажном небе звезды отклеиваются. Добро пожаловать на казнь. Так вот, в Питере звезды отклеиваются. В чьих-то мемуарах о начале 70-х почвенник-режиссер, упав в стог сена в обнимку с нежно любимым им директором съемочной группы, евреем, само собой, сетовал: евреи — ух, как я их не люблю — уезжают, быть беде. Питер сошел с ума — быть беде.

Газетный хит: айболиты выясняют, кто быстрее от наркомании излечит. Пост главного нарколога вакантен. Доктор, доктор, помогите! Доктору некогда: он проводки в бомбочке в подъезде соединяет.

На соседней странице: убийство в морском порту. В пепельнице в кабинете предполагаемого заказчика нашли недогоревшую фотографию жертвы, обработанную по правилам вуду. Фильм студии «Трома».

Леву Лурье выгнали с телевидения. И Москвину. И Коцюбинского. И Циликина. Даже если эти имена ничего не говорят читателю, поверьте: это лучшие. Ладно, зачистка предвыборная. Ну, с особым цинизмом. Кто бы сомневался. Не в этом дело.

В городском журнале — фотка институтская какой-то там давности: студентка Валентина Матвиенко. Красивая женщина. Без дураков, грубой такой, неореалистической красотой, тяжелой. И зачем ей сдалась эта распроклятая карьера комсомольская? Чтобы лицо этакое редкое потерять, губы поджать раз и навсегда?

Лица. Их все меньше и меньше в городе. Сделали из губернатора Яковлева монстра. Ладно. Бывает. Политическая целесообразность. Но лицо у него было. Какое-никакое, но было. Теперь вместо Яковлева — и.о. Беда в том, что лицо его — точная копия лиц иных персонажей, преуспевших за последние годы: парламентского деятеля, председателя совета директоров, министра. Даже усики такие же. Из какого инкубатора все они взялись?

Первому секретарю Ленинградского обкома КПСС Григорию Васильевичу Романову чего-то там дали, кажется, знак Почетного гражданина города. Я сначала повозмущался, а потом подумал: а чем он хуже? Ну чем?

А вдруг — лучше? Страшно подумать, за что боролись.

Всем сестрам — по сережке. Демократическая общественность празднует победу: вопреки сопротивлению обскурантистских сил открыли-таки памятник Сахарову. Сахаров? Без вопросов. Скульптор Левон Лазарев? Аналогично. Почему Елена Боннэр слабым голосом грозится подать на него в суд, понял как-то ночью. Идем с, извините, шоу Ямагаты. Впереди две старушки, героически отстоявшие все действо. Вдруг они стопорят и начинают мелко-мелко креститься, приговаривая: «Свят, свят, свят». Памятник увидели: висит над невидимым, сливающимся в темноте с окрестными кустарниками пьедесталом этакий зеленый зомби.

Остальные тридцать шесть памятников, открытые в дни юбилея в Петербурге, даже не пугают. Значит, этот — лучший.

Зато матерятся в Питере, как нигде. В юбилейную ночь сидит на плечах у папахена ребенок лет четырех и так сыплет с переборами, что небесам жарко. Общественность ликует.

Пацан — истерик, больной, испорченный, к гадалке не ходи. В любом городе такой, наверное, найдется.

Но все-таки культурная столица... Кто сказал? Выйдите из класса.

В О Е Н Н А Я С В О Д К А

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Чеченский узел

Через полгода после начала второй чеченской войны я прочел статью одного из своих постоянных собеседников. Ю. писал, что во время первой войны стоял за независимость Чечни, но с тех пор к национально-освободительному движению прибавился мусульманский экстремизм и бандитизм, поэтому Россия вправе защищать свои естественные границы по Большому Кавказскому хребту. Я позвонил и спросил, знает ли Ю., как выглядит новая война. Оказалось, что он опирается только на официальную информацию. Я послал ему правозащитную газету с большим перечнем фактов и через месяц позвонил. Теперь его оценка изменилась. «Происходит общая деградация человека, — сказал он. — И у них, и у нас». При следующем разговоре я задал ему новый вопрос: «Чему способствует война — преодолению деградации или ее углублению?» Ю. ответил, что, по-видимому, невозможно избежать независимости Чечни. Но не сейчас! Сейчас нет государства, с которым можно было бы вести переговоры.

Этот обмен репликами — нечто вроде предисловия к моим размышлениям. Однако прежде чем говорить о Северном Кавказе, я хотел бы сказать несколько слов об Испании, где нет ислама, нет бандитизма, но есть два народа, добивающихся независимости: баски и каталонцы. Каталонцы согласились на очень широкую, очень выгодную автономию, ястребов среди них оказалось мало. У басков же до сих пор действует ЭТА и рвутся бомбы.

До Горбачева чеченцы и ингуши — близкие родственники, ветви одного вайнахского народа — жили вместе. Вместе участвовали в большой Кавказской войне XIX века, вместе вынесли ссылку, вместе пережили весь период секуляризации и теперь возвращаются к исламу. Но ингуши остались в России, чеченцы же восстали. Что тут решило? Немногие знают, что в 1938—1942 годы горная Чечня в одиночестве поднялась против Большого террора. В начале 1942 года Берия собрал в Грозном партийный актив и пригрозил весь народ сослать, если коммунисты Чечено-Ингушской АССР не сумеют убедить горцев прекратить восстание против советской власти. Но борьба продолжалась. В 1942 году на Кавказ пришли немцы, которым горцы предложили союз, однако рейх отмахнулся от какой-то кучки абреков. Но это намерение заключить союз с немцами чеченцам не могли не припомнить. Хотя ссылка, подчеркиваю, была задумана еще до прихода вермахта![1] Другого способа покончить с восстанием режим Сталина не находил.

У меня нет данных о том, какую роль в этом восстании играли ингуши. Судя по нынешней административной карте, Ингушетия только очень узкой полосой заходит в высокие горы. В Чечне горные районы занимают гораздо больше места. И там же — в горной Чечне — последняя столица Шамиля, Ведено. Возможно, какую-то роль в решении восстать сыграл призрак державы великого аварца.

Разница между горными и равнинными чеченцами не раз давала о себе знать.

[1] См.: Авторханов А. Мемуары. — «Октябрь», 1992, с. 131—135.

Я думаю, что она похожа на различие между хайлендерами и лоулендерами в Шотландии XVIII века. Хайлендеры восставали, пытаясь вернуть трон своим родным Стюартам, лоулендеры (потерявшие клановую организацию) занимались бизнесом и богатели. Можно предположить, что в Ингушетии победил дух лоулендеров, в Чечне — романтика гор. Равнинные чеченцы тоже были захвачены общим порывом. Произошел сдвиг назад, к клановой солидарности, к клановому безумству храбрых, так ярко блеснувшему в 1938 году, и к клановой привычке к набегам, захвату заложников и подобного рода активности. Нормы родового общества, его добродетели и пороки примерно сходны и в кланах, и в тейпах.

Как только Дудаев объявил независимость, началась анархия. Многие чеченцы праздновали победу почти так же, как русские солдаты и офицеры в Германии; различия объяснялись некоторыми национальными особенностями: в Германии не убивали женщин, которых насиловали, а в Чечне, кажется, не было коллективных изнасилований с втыканием во влагалище бутылки донышком вверх (с одной из потерпевших немок я тогда разговаривал и до сих пор помню чувство стыда, мешавшее радости победы). Но русский праздник дикой воли быстрее кончился. Сказались и военная дисциплина, и отходчивость характера. Запоздалые выходки пресекались. За немку давали пять лет, за чешку — десять. Дудаев тоже боролся с анархией, но с народом труднее справиться, чем с такой организованной структурой, как армия. К тому же с народом, для которого кровная месть — закон. Были казнены несколько разбойников и головы их выставлены на шестах. Но это не помогло, вялотекущий погром продолжался. Мне называли цифру в двести тысяч беженцев. Позже называлась и цифра в пятьсот тысяч.

Ислам здесь ни при чем. Ислам — порядок, который может не всем нравиться, но это порядок. Под покровом ислама возродился скорее доисламский пласт бытия, который не очень-то далеко лежал. Чеченцы — сравнительно недавние мусульмане. Не ислам вел их к восстаниям. Ислам только давал высшее оправдание защите своих догосударственных порядков. Традиций государственного порядка, не навязанного извне, в Чечне не было. Период анархии был неизбежен. Он стал предлогом к первой, ельцинской, войне.

Когда война кончилась, снова выплыли различия между хайлендерами и лоулендерами. Большинство народа в 1996 году хотело прочного мира и проголосовало за Масхадова, в котором видели человека, способного к переговорам и соглашениям. Хайлендеры, сохранившие в руках оружие, не имели уважения к избирательным бюллетеням. Они поддерживали Басаева.

В борьбе за власть ислам стал внутриполитическим козырем. Басаев отпустил бороду. Масхадов тоже перестал бриться. За ним стоял парламент. Басаев собрал шуру и нацелился стать эмиром. Масхадов был президентом. Это соперничество кончилось вторжением в Дагестан. Русское общественное мнение, сперва довольно вялое, было оскорблено. Бандитские вылазки вызывали негодование, но войны мало кто хотел. Рейд Басаева изменил положение. На волне национальной обиды Путин получил подавляющее большинство. План «санитарного кордона» был отброшен, армейское командование, жаждавшее реванша, взяло верх.

Информация об ужасах второй чеченской войны очень медленно просачивалась в Россию. И очень медленно менялось общественное сознание, болезненно задетое угрозой полного распада страны, унижением на Балканах и всеми другими унижениями во внешней политике. Чечне мстили сразу за все. И эта месть рождала новую месть, и тому нет конца.

Референдум показал, что сейчас большинство респондентов хотят мира. Но как выйти из тупика? С кем вести переговоры? И что бы ни говорили цифры, всем ясно — хаос не скоро кончится. Приходится выбирать между хаосом от присутствия федералов и хаосом от ухода федералов, даже если последних заменят войска ООН. В любом случае до подлинного мира далеко. Присутствие федералов — не виртуальных, а таких, какие они есть, — разрушает и Чечню (впрямую), и Россию (морально и экономически). Анархия без федералов — хаос, из которого может родиться порядок. Пусть не сразу. И за этим вовсе не последует ряд других восстаний. Теория домино уже была опровергнута уходом американцев из Вьетнама. Воображаемая победа коммунизма во всей Юго-Восточной Азии не состоялась. Одно дело Вьетнам, и совсем другое — Индонезия. В Индонезии до сентября 1965 года было два миллиона коммунистов, а потом не осталось почти ни одного. И за Басаевым ни Дагестан, ни Ингушетия не пойдут.

Понять свою ошибку и вовремя исправить ее не стыдно. Стыдно настаивать на своей ошибке. Что за абсурд — без выстрела отдать Крым, не хотевший от нас уходить, и убивать сотни тысяч упрямцев, не желающих жить с нами вместе? Какой

смысл считать святыми условные границы, проведенные или перечеркнутые в советские годы? Сталин менял статус республик, как хотел. Достаточно вспомнить фарс с Карело-Финской республикой. Из-за уважения к бумажке, зафиксировавшей сталинские и хрущевские причуды, 20—25 миллионов россиян были оставлены на произвол судьбы. А теперь, обжегшись на молоке, мы дуем на воду и потратили на войну столько, что хватило бы расселить миллионы беженцев, возвращающихся в Россию из стран СНГ.

Ссылка на давность присоединения Чечни к России тоже не многого стоит. Народ, который сегодня называется вьетнамским, тысячу лет был населением китайской провинции, а потом, при слабой династии, восстал, объявил себя империей Нам, Ан-нам и успешно отбил все попытки сильных династий восстановить «конституционный порядок». И французы с ним не справились, и американцы вынуждены были уйти. Есть народы, которые не может поглотить никакая глобализация: ни древнейшая, грубо имперская, ни средневековая, опирающаяся на единую веру, ни колониально-торговая нового времени, ни нынешняя, электронно-финансовая.

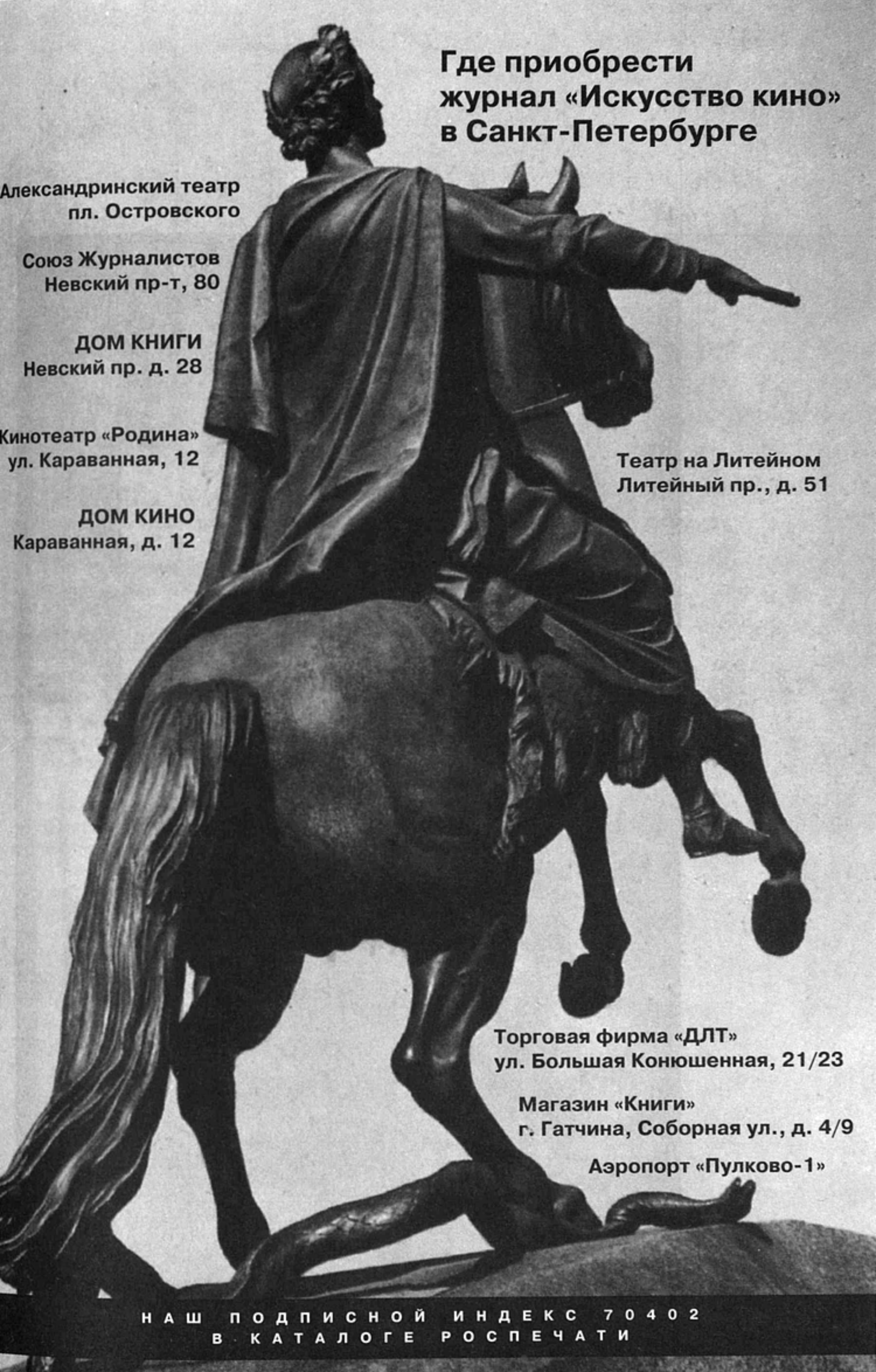
Сопротивление глобализации так же старо, как она сама. Когда опорой цивилизации стало христианство, древние народы, не желавшие раствориться в православном византийском мире, сохранили себя как еретические. Копты и армяне стали монофиситами, ассирийцы — несторианами, финикийцы (нынешние ливанские христиане) — монофелитами. В мире ислама Иран восстановил свою независимость под знаком шийи, буквально — партии, первоначально партии сторонников наследственного халифата Алидов, потомков племянника Мухаммеда Али. А если копнуть поглубже, то не сказалось ли сопротивление имперской глобализации в пафосе еврейских пророков, бичевавших вавилонскую блудницу? А потом это консервативное движение подготовило революцию вселенского монотеизма, оказавшегося решающей силой на следующем этапе глобализации и бичом упрямцев, верных Ветхому Завету. История, как заметил еще Гегель, полна иронии, и разгадать, что в ней прогресс и что реакция, что добро и что зло, не просто. Сегодня культурные миры, основанные на едином Священном Писании, едином языке Писания и едином шрифте (помимо Запада их еще три: Дальний Восток, Индия, исламские страны), оказались в роли племен, сопротивлявшихся древним империям. Ислам активнее других сопротивляется новой, постхристианской, электронной глобализации. Не будем верить Сэмюэлу Хантингтону и считать это сопротивление бессмысленным и обреченным. Оно может повлиять на саму форму глобализации, забраковав американский вариант и подтолкнув искать другой. В частности, повышаются шансы европеизации — втягивания новых участников в европейский концерт культур при сохранении национального своеобразия России, Японии, Турции[2]. Во всяком случае, чеченцам ислам дал ощущение вселенской идеи, вселенской значительности их борьбы. Курдам, восставшим против своих единоверцев турок, ислам помочь не мог, и поэтому они схватились за марксизм-ленинизм-сталинизм. Тут не грубый расчет на подачки от стран ислама или от Советского Союза, вернее, не только расчет. Мы живем в мире глобальных идей и глобальных процессов, и даже этнические противники глобализации нуждаются в знаке великой идеи на своем знамени.

Мировая религия не раз служила национальным целям. И не всегда ясно, что здесь что использует: национальное чувство религию или религия — национальное чувство?

Джеймс Биллингтон, директор Библиотеки Конгресса, не так давно процитировал старое изречение: тот, кто не прислушивается к чужим молитвам, рискует услышать их как боевой клич. От нас самих зависит, долго ли мы будем слышать «Аллах акбар!» на поле битвы. Ведь само по себе это мусульманское обращение к Богу не более воинственно, чем христианское «Господи, помилуй».

После всего, что совершилось, нужны десятки лет борьбы с ястребами (и в России, и в Чечне), десятки лет освобождения от ненависти и страха. Чеченский узел нельзя разрубить, его надо долго, терпеливо развязывать, согласие прекратить военные действия — только первый шаг к миру. Мир наступит, когда новые поколения перечеркнут старые счеты. А пока не обойтись без стражи на границах (как их ни называй — государственными или административными). До тех пор пока призыв к кровной мести не перекипит в чеченском котле и трезвость лоулендеров не возьмет верх над романтикой лихих набегов, до тех пор пока возвышенная активность чеченцев не найдет себе мирное поле деятельности. Новый тип чеченца уже складывается (особенно в диаспоре). Не надо ему мешать.

[2] См. мою статью в «Персоне», 2003, № 1.



Где приобрести журнал «Искусство кино» в Санкт-Петербурге

Александринский театр
пл. Островского

Союз Журналистов
Невский пр-т, 80

ДОМ КНИГИ
Невский пр. д. 28

Кинотеатр «Родина»
ул. Караванная, 12

ДОМ КИНО
Караванная, д. 12

Театр на Литейном
Литейный пр., д. 51

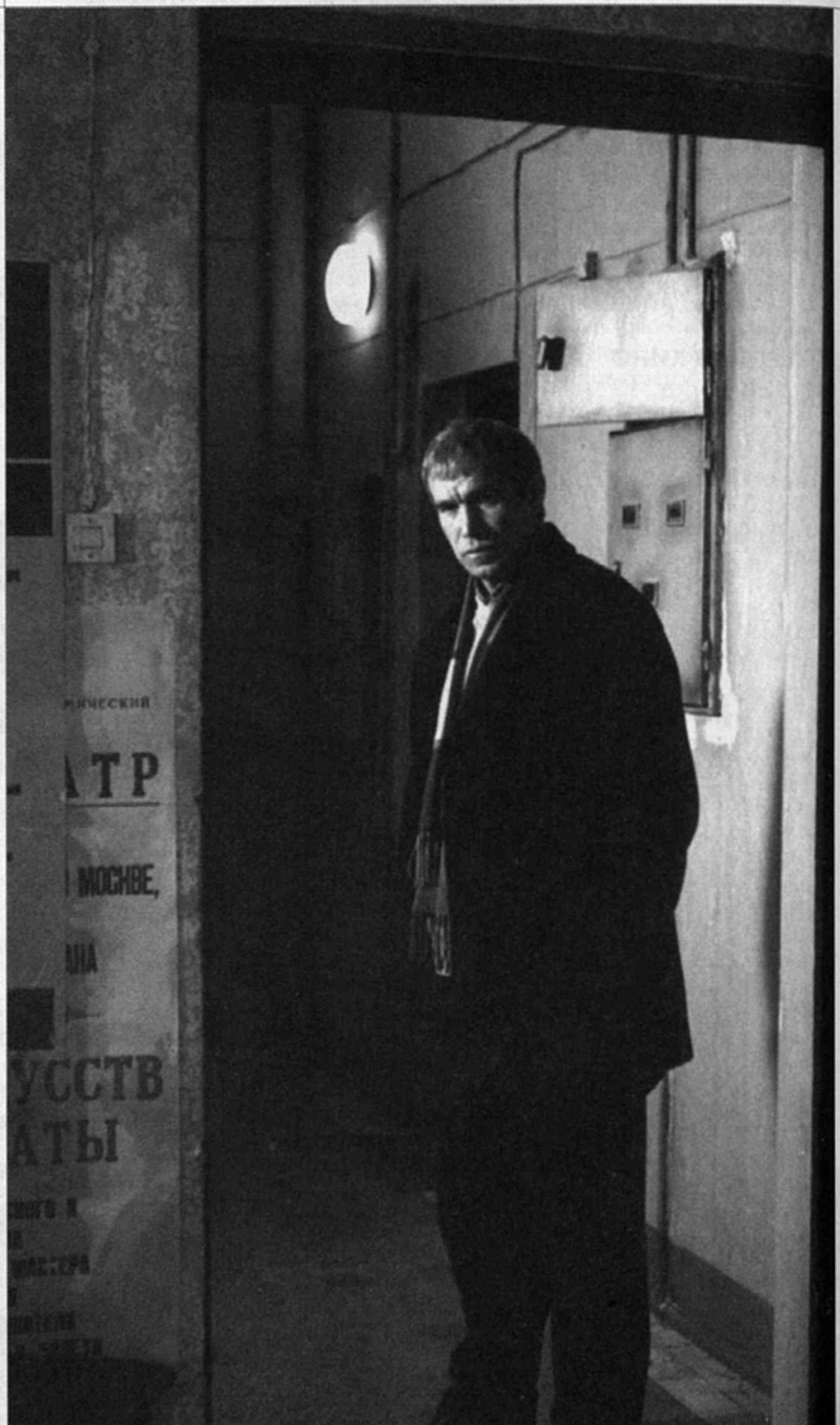
Торговая фирма «ДЛТ»
ул. Большая Конюшенная, 21/23

Магазин «Книги»
г. Гатчина, Соборная ул., д. 4/9

Аэропорт «Пулково-1»

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

И М Е Н А



Сергей Гармаш в фильме «Любовник»

СЕРГЕЙ ГАРМАШ:

«Мы всю жизнь играем в рулетку»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАМАРА СЕРГЕЕВА

Тамара Сергеева. Актеры часто говорят, что в их судьбе решающую роль сыграл случай. Вы тоже так считаете?

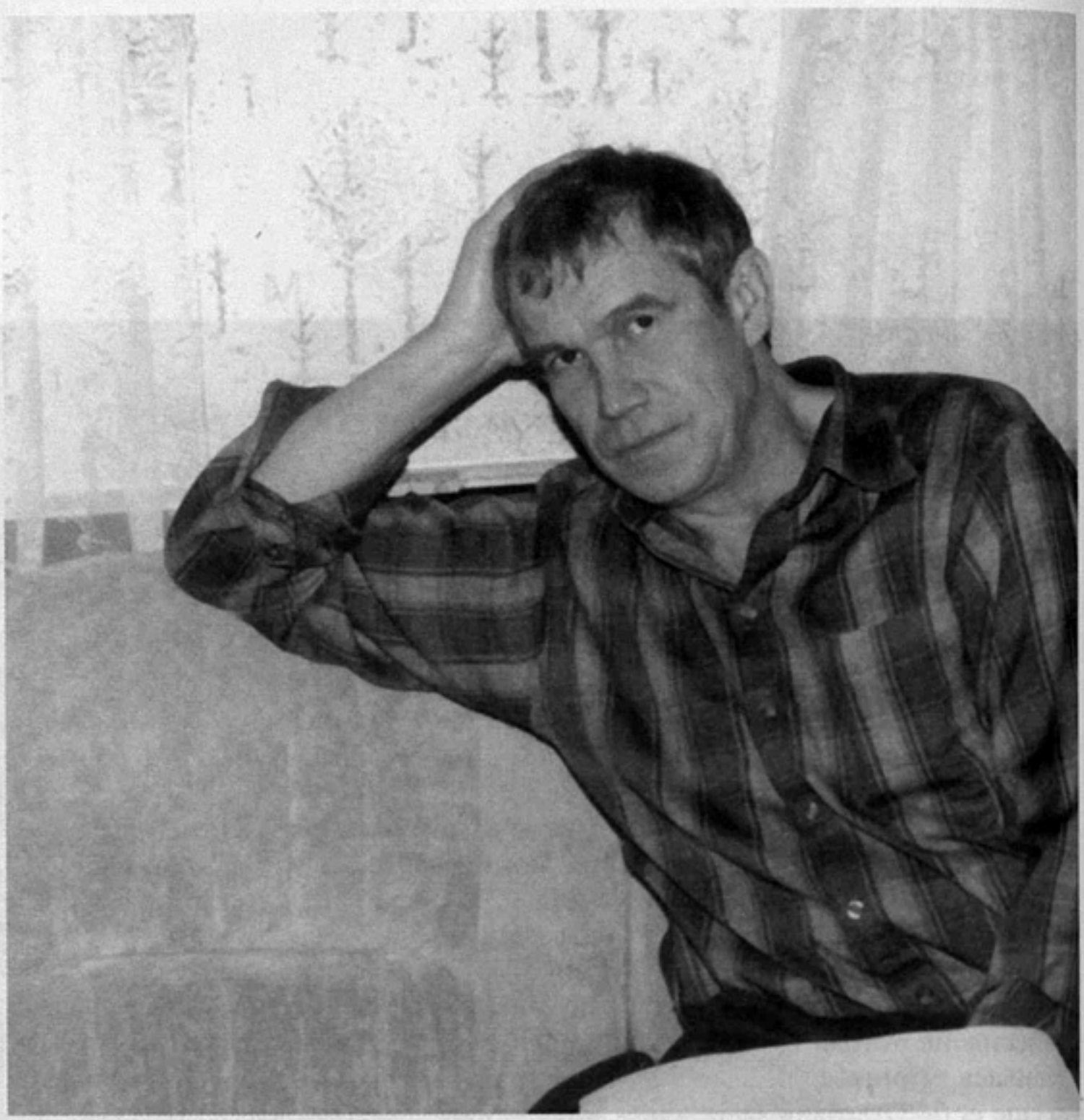
Сергей Гармаш. Да, именно так. В моей жизни многое сложилось случайно. Но если проследить все случайности, можно увидеть в них закономерность. К примеру, как я попал в «Современник»? В Москве меня никто не брал, и я уехал в Ленинград, где получил приглашение сразу в две труппы — в Театр драмы и комедии на Литейном и в «Ленком». Уже совсем настроился на Ленинград, как неожиданно подвернулся показ в «Современнике». Причем сначала комиссия не хотела смотреть нашу сцену, но я настоял, наглость какая-то появилась, что ли. Они сдались: «Ну, играйте». Сыграли. Меня спрашивают, что еще есть. Отвечаю: «Монолог». «Мы монологи не слушаем». И тут Фокин интересуется, что за монолог. «Мити Карамазова». — «Читайте».

Не спроси меня тогда Фокин, что за монолог, может, я бы и не остался в Москве, по-другому сложилась бы вся моя актерская судьба. Так что случай — категория важнейшая, иногда даже роковая...

В детстве я никогда не занимался ни в каких кружках самодеятельности, не мечтал ни о сцене, ни о кино, хотя мама и вспоминала, что лет в пять я ей говорил: «Вырасту, буду киноартистом». Но мало ли что скажешь в пять лет? И все-таки спасибо маминой интуиции. Мама буквально за руку привела меня в театральное училище. Я оканчивал восьмой класс, куда идти — представления не имел, подумывал о мореходке, но как-то неопределенно, и мама купила мне справочник для поступающих в средние учебные заведения. Стал его листать, увидел адрес театрального училища в Днепропетровске и сказал: «Вот туда я бы попробовал». Сказал просто так и тут же забыл. Это было в январе. В начале лета я уехал на соревнования по парусному спорту, а мама взяла мои документы и отправилась в училище. Ей там говорят: «Что вы, мамаша, мы документы без человека не принимаем», а она, женщина простая, тянет свое: «Он у меня маленький, подвижный, настоящий артист. А приехать не может — на соревнованиях. Сделайте снисхождение». И сделали! При этом я даже не выяснил, что кроме общеобразовательных предметов буду сдавать мастерство актера. Из-за того что особо не готовился, да и настоящего желания стать актером не было, чувствовал себя спокойно, совершенно не боялся и первый тур прошел с лету. А ко второму у меня уже появился кураж.

Т.Сергеева. Вошли во вкус?

С.Гармаш. Не сразу! Только на втором курсе училища я стал немного понимать, чем занимаюсь, а весь первый курс для меня был каторгой. Особенно ненавидел этюды. А как представлял тогда будущую профессию? Для меня она была чем-то очень далеким... Помню, шел во Дворец студентов на встречу с Олегом Табаковым как на встречу с человеком с другой планеты.



Сергей Гармаш
Фото Н.Пабауской

Ну а потом был кукольный театр в Херсоне, затем я решил уйти на драматическую сцену, поступил в Школу-студию МХАТ и только тогда наконец почувствовал вкус к профессии, даже этюды полюбил. Кстати, то, что я попал в Школу-студию, когда там преподавали такие педагоги, как Иван Михайлович Тарханов, Анна Михайловна Камолова, Владимир Николаевич Богомолов, Ангелина Иосифовна Степанова, и есть, наверное, самый счастливый случай в моей жизни! Вообще, мхатовские «старики» для меня идеал настоящих актеров. Кторов, Яншин, та же Степанова... Да и следующее поколение — Смоктуновский, Ефремов... Богатырев — из тех, кто моложе...

К сожалению, мхатовская школа ушла, той неповторимой атмосферы давно нет. По сравнению с нами молодежь, которая учится сегодня в театральных вузах, находится в гораздо более тяжелом положении. И уровень обучения у нас был выше, и не было соблазнов, отвлекающих от учебы, — ни Интернета, ни видео. Сейчас студенты уже на первом курсе снимаются в сериалах, меня бы за это выгнали, но я понимаю, что им без этого просто не прожить.

Т.Сергеева. Что же главное для вас в актере?

С.Гармаш. Темперамент, эмоциональность. Я не приверженец рационального существования на сцене или на съемочной площадке. Актерское спокойствие на самом деле скрывает пустоту. Нужно быть готовым «рвать себя на части» перед зрителем.

Кроме того, каждая новая роль — это экзамен. Мне рассказывали, в преклонном возрасте Москвин, стоя за кулисами перед выходом на сцену (и роль-то у него могла быть совсем небольшая), не мог прикурить, так у него дрожали руки, просил это сделать кого-нибудь из коллег, говорил: «Ужасная профессия, ужасная...»

Т.Сергеева. И для вас это ужасная профессия?

С.Гармаш. Так не скажу, но, разумеется, существуют неизбежные издержки,

мы всю жизнь как будто играем в рулетку. Все достаточно жестоко и несправедливо. Почему не снимают Нонну Мордюкову? Почему много лет не снимали Лидию Смирнову? Живые легенды, замечательные актрисы! Я, между прочим, Губенко прощаю все его глупые общественные выступления уже за одно то, что он в фильме «И жизнь, и слезы, и любовь» снял Федора Никитина. Только представьте, что этой роли у Никитина не было бы...

И все же, несмотря ни на что, моя профессия не вгоняет меня в депрессивное состояние, не угнетает, наоборот, хочется быть лучше, добрее, честнее. Получается ли? Не знаю, не мне судить.

Сам я всегда, репетируя новую роль, чувствую себя первокурсником — это точно. Как будто все начинаешь сначала. Но это же прекрасно! И никогда не говори: «Я достиг того-то и того-то». Стоит сказать так, и для тебя начнется закат. Это я зарубил себе на носу. Так же как и то, что к нашей профессии нельзя относиться несерьезно. На всю жизнь запомнил, как Лапиков сделал резкое замечание актеру, не успевшему выучить свои реплики и вышедшему на съемочную площадку с текстом в руках.

Т.Сергеева. Оправдались ли те надежды, с которыми вы шли в кино?

С.Гармаш. Да. Я снялся почти в пятидесяти фильмах, в год обязательно было по две-три картины. Бывали, конечно, перерывы, иногда телефон молчал по нескольку месяцев. Мучительные месяцы... До сих пор во мне живо чувство страха — вдруг меня забыли. Но такие паузы актеру нужны, они его закаляют.

Когда я начинал работать в кино, ни опыта, ни ума ведь не было, соглашался практически на все, хватался за любые роли. И потому, что греха таить, у меня полно работ, за которые стыдно, особенно за сделанные в тот период, когда у нас снимали кто попало и что попало (к примеру, в картине «Операция «Люцифер» сценария вообще не было). Мне надо было зарабатывать деньги на жизнь, и я подписывал договор за договором, прекрасно зная, что эти роли не принесут мне успеха. В результате неудач у меня гораздо больше, чем удач.

Были и упущенные возможности, о которых и сегодня жалею. Например, я согласился на главную роль в фильме «Иван Великий» по рассказам Платонова, а через несколько дней получил приглашение в картину «Холодное лето пятьдесят третьего...». Но договор-то уже был подписан! Так и не снялся у Прошкина...

«Отряд», режиссер Алексей Симонов

«Повесть непогашенной луны», режиссер Евгений Цымбал

И все-таки я считаю, что мне повезло — я получил определенный шанс в те годы, когда у нас еще существовал большой прокат, попал в картину к Алексею Симонову почти сразу же после того как поступил в «Современник», ну, может, с разницей в один день. Симонов мой крестный отец в кино, а «Отряд» — моя первая любовь, и не потому, что это дебют. Я влюблен в эту роль, в этот сценарий. А знаете, что его долго не разрешали снимать? В нем в финале все герои погибают...

По сути, Симонов открыл для кино нашу актерскую пятерку —Александра Феклистова, Александра Пескова, Дмитрия Брусникина, меня и Мишу Морозова, которого уже нет в живых.

Я отдаю себе отчет в том, что ту нишу, которую я занимаю (а это хорошая ниша — у меня всегда есть работа и я материально вполне обеспечен), могли бы занимать другие замечательные актеры, невостребованные не оттого, что менее талантливы, а потому, что так раскрутилась рулетка их судьбы. Прекрасно понимаю, что я не избранный. Избраны Богом были Пушкин и Моцарт, а мы просто работаем...

Т.Сергеева. Весьма трезвый взгляд!

С.Гармаш. А почему ему не быть трезвым? Если уж говорить серьезно, то сегодня уровень популярности актера часто совершенно не соответствует уровню его таланта. Появилась такая вещь, как раскрутка, снимается огромное количество сериалов, позволяющих даже не очень сильным актерам мгновенно стать узнаваемыми. Но, к примеру, Шандыбина тоже знает вся страна, и что из того?

Для меня популярность — своего рода сигнал: надо быть настороже, ведь так легко потерять голову, сбиться с правильных ориентиров.

Т.Сергеева. Вы-то сами когда почувствовали вкус славы?

С.Гармаш. Какой славы? Известность — еще вовсе не слава. А об известности меня часто спрашивают, думая, что я отвечу: «Она пришла после «Каменской». Но это не так, и мне бы не хотелось, чтобы роль в «Каменской» считали моей визитной карточкой.

И для меня самого гораздо более важны такие фильмы, как «Отряд», «Армавир», «Время танцора», «Нежный возраст», «Повесть непогашенной луны» или немецкий «Последний курьер», за которого в 1995 году я получил первую в своей жизни награду. Горжусь, что играл в нем на немецком языке, пусть меня потом озвучивали, но все же играл-то я на немецком!

Т.Сергеева. Моменты счастья признание доставляет?

С.Гармаш. Не счастья, просто есть минуты, когда мне хорошо. Помню, как мы с Янковским смотрели первый раз «Любовника» на «Кинотавре». Забились в ложу, курили, волновались страшно, а потом вышли в фойе, нас окружили зрители, критики, режиссеры, актеры, поздравляли...

Или когда узнал, что получил «Нику» — за роль в «Любовнике». Я не был на церемонии и даже не смотрел телевизор, чтобы не расстраиваться. А наутро стал беспрерывно звонить телефон. Звонили друзья, знакомые... Конечно, было приятно, но я не прыгал до потолка. Счастье же не в этом.

Ощущение праздника нередко дарят и удачный съемочный день, и даже обычная рядовая репетиция. Случалось, я, валяя дурака, придумывал совершенно невероятную мизансцену и вдруг понимал, что нашел именно то, что мне потом нужно будет играть. Вот это и есть праздник, которого я жду в своей работе.

Тарасова однажды задала студентам вопрос: чем отличаются слезы на сцене от слез в жизни? Было много версий, но никто не ответил так, как она ожидала: слезы на сцене (и в кино, естественно, тоже) доставляют удовольствие. Это пик актерского мастерства. Ведь, по большому счету, мы выходим на сцену ради удовольствия. Когда слышишь звенящую тишину зала или стоишь, волнуясь, на площадке перед камерой, испытываешь ни с чем не сравнимое чувство особого душевного подъема. Мы и работаем для того, чтобы переживать его снова и снова...

Т.Сергеева. А как складываются взаимоотношения с режиссерами? Приходите на съемку со своими предложениями или послушно выполняете то, что ими задумано?

С.Гармаш. Я готов к тому, что, придя на первую встречу с режиссером, расскажу ему, что успел нафантазировать по поводу будущей роли, а он ответит: «Все это замечательно, но совершенно не то». В принципе, можно начать доказывать свою правоту, но, на мой взгляд, идеальные отношения режиссера и актера складываются тогда, когда режиссер, допустим, говорит: «Ты будешь не в длинном пальто, а в коротком», а актер подхватывает: «И на голове у меня будет цилиндр!» Я утрирую, но подобное совпадение мыслей, угадывание с полуслова того, что хочет сказать тебе режиссер, — это идеально.

Ну а что касается того, как работаю... Меня настораживает, когда режиссер

«Время танцора», режиссер Вадим Абдрашитов

придумывает сцену прямо на съемочной площадке. Даже если результат будет хороший — это всегда исключение из правил. Все-таки к съемке нужно тщательно готовиться. Сам я готовлюсь. Но при этом внимательно слушаю режиссера. Знаю, что в каждом актере сидит нереализованный режиссер, и стараюсь себя в этом смысле контролировать. Каждому надо заниматься своим делом. Да, были актеры, которые снимали великое кино, но это редкость. И думаю, лучше быть хорошим актером, чем плохим режиссером.

Конечно, если вдруг я почувствую, что появился какой-то материал, не реализовав который, жить не смогу, тогда, может, я и попробую сам снять фильм.

Т.Сергеева. Есть ли у вас тема, наиболее вам близкая?

С.Гармаш. Собственной темы, которую я тяну через все роли, у меня нет. Люблю перевоплощение, хотя, наверное, и можно выбрать какие-то индивидуальные качества, которые присутствуют в каждой моей роли.

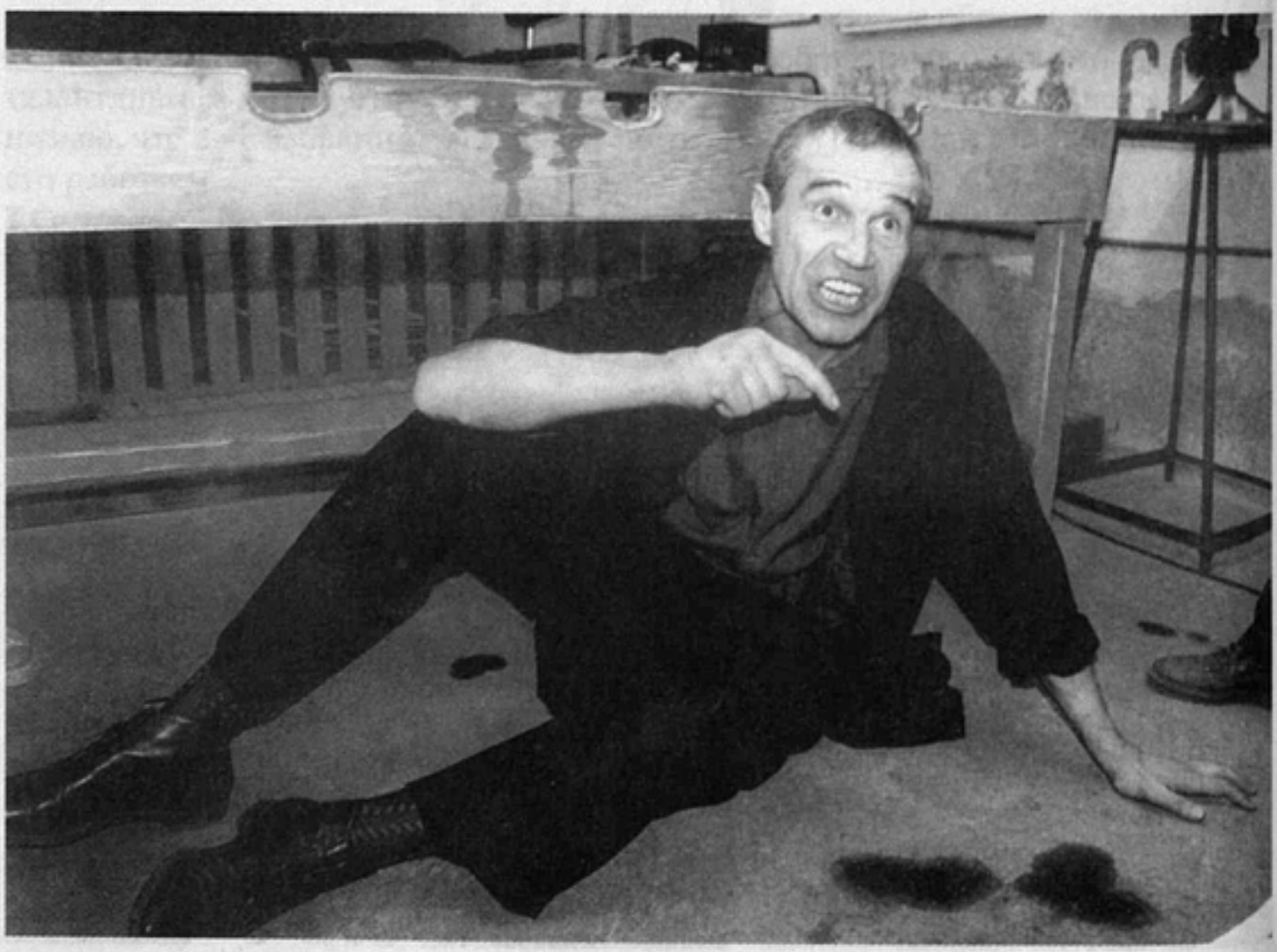
Т.Сергеева. Сильный мужской характер...

С.Гармаш. Ну почему обязательно сильный? А «Механическая сюита»? Есть у меня и еще неожиданная роль, мало кому известная, — Шатов в «Бесах» Игоря и Дмитрия Таланкиных. «Бесы», при всем моем уважении к режиссерам, — экранизация несовершенная, не сложившаяся, но сама роль мне дорога. Мне за нее не стыдно.

Я поклонник Достоевского, считаю, что студентам-актерам полезно включать в свои программы его произведения. Актер должен уметь, грубо говоря, «наматывать свои кишки на кулак», мне научиться этому помог именно Достоевский. В нем есть загадка, тайна, и, кроме того (что важно!), его героям присуще нравственное обнажение. Актер же тоже обнажается перед зрителем, так что учитесь у Достоевского!

А возвращаясь к вашему вопросу о режиссуре, хочу еще раз подчеркнуть, что мне необыкновенно повезло — работать с такими людьми, как Симонов, Абдрашитов, Соловьев было настоящим счастьем. Снимаясь у Абдрашитова, я как будто учился во ВГИКе. Не говорю уже о том, как Абдрашитов репетирует: вот мы сидим с ним, разговариваем обо всем на свете, и такое впечатление, словно рядом с нами сидит мой персонаж...

А Соловьев! От моей роли в фильме «Чужая Белая и Рябой» не осталось ни секунды, но я до сих пор вспоминаю, как нам хорошо работалось. Я играл выросшего мальчика, который стал космонавтом, у меня были огромные эпизоды – мой герой по сюжету должен был приземлиться на то самое место, где в детстве гонял голубей. Но нас не пустили в Звездный городок снимать сцену невесомо-



«Нежный возраст», режиссер Сергей Соловьев

«Механическая сюита», режиссер Дмитрий Месхиев

сти, а в павильоне «Мосфильма», как вы понимаете, ее создать невозможно, и мою роль всю вырезали.

Или Валера Тодоровский... У меня всегда была затаенная мечта встретиться с ним когда-нибудь на съемочной площадке. И он меня пригласил! С ним удивительно легко. Причем работа ведь у нас была непрерывная. Скажем, едем мы с Валерой и Олегом Ивановичем после съемок ужинать. Садимся за стол и продолжаем обсуждать завтрашнюю сцену, даже не замечая, как это обсуждение плавно перетекает в репетицию, а потом эта репетиция перетекает в философскую беседу о жизни, потом каждый начинает вспоминать собственную жизнь, и вскоре мы опять начинаем репетировать... Расходимся около двенадцати ночи, в девять — снова на площадку, и тут я понимаю, во сколько лег сам Валера — он приносит продуманную запись новой сцены, в которой я вижу результат наших вечерних бесед. Мы спали, а он работал.

Т.Сергеева. Роль в «Любовнике» Тодоровского на первый взгляд для вас совершенно неожиданна, начиная с того, что вы успешный соперник Янковского.

С.Гармаш. Конечно, у Тодоровского был момент риска в том, чтобы свести меня и Янковского как соперников, и я благодарен ему за то, что он на этот риск пошел. А насчет того, что мой герой — человек успешный, я бы поспорил. На одном из обсуждений фильма кто-то сказал: «Героиня была сильной и мужественной женщиной, потому что, когда она умерла, оба ее мужика превратились в ничто». Действительно, совершенно не важно, кто из этих двоих успешнее. Оба несчастны.

Т.Сергеева. Какие задачи изначально поставил перед вами Тодоровский?

С.Гармаш. Он не оговаривался, что вот, мол, ты будешь таким, а ты — таким. Обычно я сначала ищу какую-то деталь — или походку, или реплику, или жест, — которая позволит мне почувствовать себя комфортно, когда роль станет для меня удобной и я «надену» ее, как привычную одежду.

Не забывайте и о том, что в основе «Любовника» прекрасный сценарий, там есть история, есть характеры. И не правы те, кто говорит, что в фильме повторяется одна и та же ситуация. Любовный треугольник в нем совсем не равнобедренный, он преобразован в какую-то иную, сложную геометрическую фигуру. Для моего героя эта женщина стала смыслом жизни. Тот редкий случай, когда любовь затмевает для человека все. Он умеет любить, умеет уступать. То, что

Сергей Гармаш на съемках сериала «Каменская»

любимая позволила ему быть рядом с ней столько лет, для него важнее карьеры, важнее возможности иметь собственную семью. Роль для меня этапная, если и не по исполнению, то по амплуа.

Т.Сергеева. Вы делите свое время между кино и театром, причем ни разу не попытались уйти из «Современника». Что он для вас?

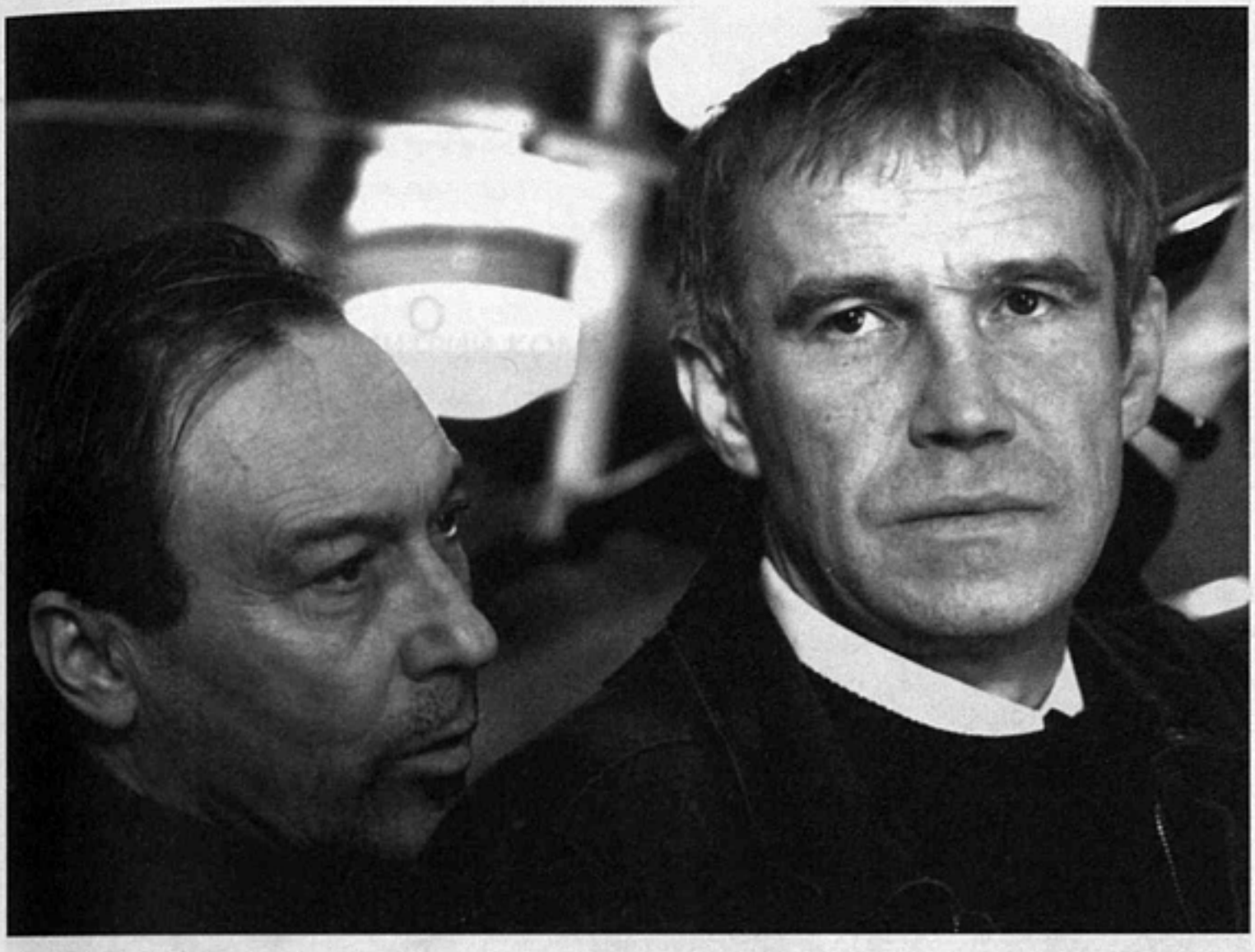
С.Гармаш. Без театра я бы не смог. Стал бы хуже как актер, пусть и заработал бы куда больше денег. Театр дисциплинирует актера. Да и непосредственная встреча со зрителем тоже является своего рода тренингом, без которого не удается держать хорошую форму. В «Современнике» я ощущаю себя комфортно. И не только я. Если уж Волчек кого-то берет, то практически всегда дает человеку шанс, а уж как тот его использует — другое дело. Когда я пришел в «Современник», я получил такой аванс человеческого доверия, что даже не помню, был ли вообще у меня момент адаптации, — я сразу же принял участие в каком-то капустнике, что-то сыграл. Коллектив на редкость дружный, и такое, чтобы кто-то с кем-то не общался, невозможно себе представить. Да и сегодня закулисная жизнь в «Современнике» отличается от того, что творится в других театрах.

Т.Сергеева. Неужели же театр не меняется с годами?

С.Гармаш. Он меняется так же, как меняется наше общество. Разумеется, той студийности, того братства и демократичности, какие были в 60-х, когда в театре по ночам заседали, обсуждая наболевшие вопросы, а зарплату делили публично, давно уже нет (я и сам этого уже не застал). Изменился и репертуар. Когда я пришел, он был подчеркнуто социальным, а сейчас стал человечнее. Помню, как в 80-е годы я играл роль, доставшуюся мне «по наследству» от Табакова, в восстановленном спектакле «Большевики». Кстати, именно тогда я несколько раз вышел на сцену вместе с Евстигнеевым, который, помогая в восстановлении спектакля, сыграл Луначарского (потом его играл Александр Вокач). То была самая заря перестройки, архивы еще только-только начали открывать, и многого мы просто не знали. Недавно я посмотрел спектакль на кассете, и в один момент — это была сцена, где мы поем «Интернационал», — мне стало по-настоящему жутко... С каким воодушевлением, с какой искренностью мы играли...

Т.Сергеева. Есть ли роли, о которых вы мечтаете всю жизнь?

С.Гармаш. Я уже молодым актером понимал, что не нужно думать о том, как бы я сыграл какую-то известную роль. К примеру, Гамлета. Все, что нужно, само придет. Может, это суеверие (а я, как и все актеры, человек суеверный), но мне



«Любовник», режиссер Валерий Тодоровский

кажется, что если чего-то очень хочешь, нужно поменьше об этом думать, тогда, если ты этого достоин, судьба сама тебе это подарит...

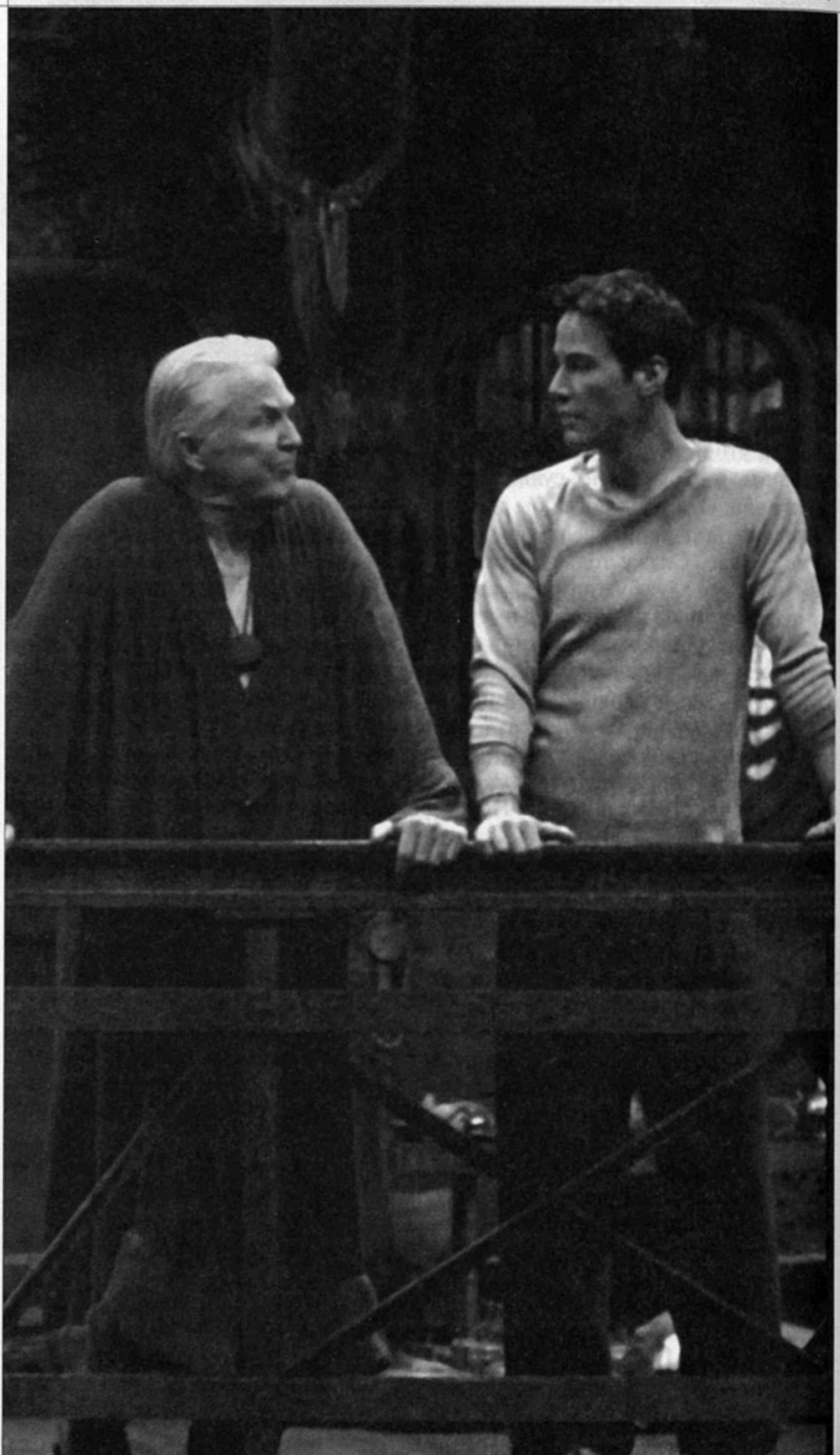
Т.Сергеева. О чем вы могли бы сказать: «Это перевернуло всю мою жизнь»?

С.Гармаш. Это личные вещи, не для интервью. Когда-нибудь я о них расскажу, но не сейчас. Скажу только, что некоторые из них пережить было полезно. Я имею в виду службу в армии, в стройбате. Безумно благодарен судьбе, что попал не в ансамбль, не в театр, а именно туда. Армия делает парня мужчиной. Да, мне пришлось пройти через унижение и побои, но ничего особенно плохого в том, что мне выпали эти испытания, я не вижу. Когда мне было девятнадцать лет, человек, не служивший в армии, в мужских компаниях чувствовал себя едва ли не изгоем, боялся вопроса: «А почему ты не служил?»

Говорят: армия ломает людей. Так ведь слабые и без нее ломаются. Другое дело, что сегодня матери не хотят отдавать своих сыновей служить, потому что у нас идет вялотекущая война. Но все равно армия — потрясающий институт, меньше других себя запятнавший.

Т.Сергеева. Значит, в жизни нужно испытать все?

С.Гармаш. Ну, я не считаю, что надо обязательно прыгать с тарзанки или с парашютом, но почему бы не испытать то, что испытывают большинство твоих сограждан?



Матрица: Перезагрузка», режиссеры Лэрри и Энди Вачовски

АНЖЕЛИКА АРТЮХ, ДМИТРИЙ КОММ

Экшн познания

Мы должны понимать, чем является дух внешнего мира; это внешняя оболочка, инструмент внутреннего, Духовного мира, скрытого под ней и действующего ее посредством, выражая себя в виде чисел и образов.

Якоб Бёме. «Ключ»

После выхода сиквела «Матрицы» критики, как и ожидалось, разделились на его поклонников и противников. Но если в американской прессе их соотношение примерно три к одному, то в России пишущие об этом фильме на редкость единодушны. Такой дружной обструкции, пожалуй, не подвергалась ни одна голливудская картина со времен лукасовской «Атаки клонов». Ругают всё: от внешнего облика Морфеуса до «скучных» диалогов. Один рецензент в категорическом тоне заявил, что все порядочные люди обязаны болеть против Нео и его друзей.

Если оставить в стороне директивы о том, какие вкусы предписывается иметь «порядочным людям», подобное единодушное неприятие само по себе любопытно. Равно как и то, что́ именно в фильме «Матрица: Перезагрузка» дает для него основания.

Первый ответ лежит на поверхности. За прошедшие со дня выхода первой «Матрицы» четыре года она превратилась из сомнительного предприятия малоизвестных независимых режиссеров в надежный торговый бренд, символизирующий все модное, качественное и не предполагающее быстрого обвала на мировом рынке. Степень популярности проекта братьев Вачовски демонстрируют рекламные ролики крупных фирм, таких как Samsung или Heineken, предваряющие сеанс фильма в кинотеатре. Для маргинального российского мышления, ставящего знак равенства между респектабельностью и продажностью, такой успех — первейший раздражитель.

Есть и другая причина. К первой «Матрице» многие отнеслись чуть ли не как к манифесту нового сопротивления, а Нео, Морфеуса и Тринити трактовали в качестве неких виртуальных антиглобалистов. Иными словами, «Матрица» была прочитана как современная версия фильма «Васек Трубачев и его товарищи». И хотя братья Вачовски ни в коей мере не отвечают за особенности российского восприятия, именно на них была возложена вина за то, что во втором фильме они не стали развивать теорию мирового заговора.

А не стали они это делать потому, что мыслят на порядок глубже наших обличителей Голливуда. Во втором фильме выясняется, что сопротивление — лишь еще одна система контроля, заложенная в программу Матрицы[1]. Понятно, что такой поворот сюжета должен был оскорбить тех, кто воспринял первую «Матрицу» исключительно как метафору социально-политических процессов и записал Лэрри и Энди Вачовски в свои единомышленники. Теперь они обвиняют братьев в предательстве, хотя обвинять стоило бы собственное разбушевавшееся воображение.

Так что же, правы были те, кто утверждал, что «Матрица» — это «всего лишь

[1] Подобный ход уже использовался в малобюджетном фильме «Виртуальный кошмар» (2002), снятом Майклом Паттисоном как своеобразный ответ первой «Матрице».

фильм»? Безусловно, но фильм, который и по форме, и по содержанию интереснее многих других, выпускаемых как на Западе, так и на Востоке. Этот лукавый, квазиинтеллектуальный боевик выделяется уже тем, что возрождает стиль мышления, считавшийся забытым много столетий назад.

В западной прессе в связи с первой «Матрицей» часто возникал термин «гностицизм». Сходство мировоззрения героев этого фильма с древней гностической ересью в самом деле бросается в глаза. «Гностик осознает себя светоносной частицей божества, на время попавшей в ссылку в результате космического заговора, — пишет Умберто Эко. — Пусть человек сегодня пленник больного мира — он тем не менее наделен сверхчеловеческим могуществом... Возможности этого Сверхчеловека определяются тем обстоятельством, что спасение достигается через знание (гносис) тайны мира. Люди, привязанные к материи — гилики, — не имеют никаких шансов на спасение; только люди духа — пневматики — могут достичь истины и, следовательно, освободиться из плена. Гносис — это не религия для рабов, как христианство; гносис — это религия для господ»[2].

На поверхностный взгляд, эта цитата — точное описание концепции «Матрицы». Особенно если сопоставить ее с высказываниями Лэрри Вачовски: «Базовая концепция «Матрицы» — в том, что существует реальность за пределами нашей. И только эволюция сознания способна привести человека в эту иную реальность... Большинство людей принимают чужие решения, вместо того чтобы думать самостоятельно. Лишь немногие думающие люди подвергают сомнению каждый вид Матрицы, каждую систему мышления, будь она политической, религиозной или философской»[3].

Однако в действительности первая «Матрица» являла гностицизм наизнанку. Если гностик с отвращением отвергал физический, материальный мир ради идеального космоса, воплощающего божественную истину, то для героев фильма как раз физическая реальность мира служит доказательством его «истинности». И именно в обосновании истинности материального мира заложена мина, которая взорвется во втором фильме. В знаменитом монологе Морфеуса, где он просвещает Нео относительно иллюзорности окружающего, по сути, дискредитируется не Матрица. Уничтожается само понятие реальности. «Что есть реальное? — вопрошает Морфеус. — Если это то, что можно потрогать, почувствовать и увидеть, тогда реальность — всего лишь электрические сигналы, которые интерпретирует наш мозг». Для того, кто принял эту точку зрения, противопоставление реальности физического мира виртуальной реальности Матрицы должно казаться абсурдным, поскольку нет никакого способа отличить одно от другого. Характеристика же самой Матрицы — «целый мир, надетый тебе на глаза, чтобы скрыть правду» — удивительно похожа на те, что в фрейдистской и марксистской теориях использовались для описания религии: от знаменитого «опиума народа» до «галлюцинаторной деформации реальности». После этого языческий, громыхающий железом и практикующий коллективные оргии город уцелевшего человечества не вызывает удивления: именно так и должна выглядеть «пустыня реальности», в которую зовут пророки материализма.

Сион, который в русском дубляже почему-то называется Зионом (видимо, чтобы его обитателей не пришлось называть сионистами), похож на опрокинутый под землю Метрополис с командорами, советниками, высшими собраниями и прочей тоталитарной чепухой в духе «Звездных войн». Спрашивается, зачем воевать с Матрицей, чтобы построить столь убогое общество? Однако, похоже, именно эту мысль авторы фильма и хотели донести до сознания зрителей. Поскольку во втором фильме идея непримиримого конфликта человечества с машинами подвергается ревизии. Выясняется, что борьба должна идти не столько с Матрицей, сколько за Матрицу. И даже самые отчаянные борцы, вроде Морфеуса, плохо представляют себе, чем на самом деле является Матрица.

В фильме «Матрица: Перезагрузка» Нео, Тринити и Морфеус ищут зага-

---

[2] Эко Умберто. Два типа интерпретации. — «Новое литературное обозрение», 1996, № 21. Интересно, что в этой статье Эко приводит марксизм и нацизм в качестве примеров рецидива гностического мышления.

[3] Цит. по: Warren Bill. Metaphorically Speaking. — TripleAction, 2003, July.

дочную программу — Мастер ключей (в оригинале — Keymaker), — которая должна привести их к Главному компьютеру. В финале Мастер ключей доставляет героев к заветной двери, за которой Нео встречает седобородого Архитектора Матрицы и узнает, что сам он, его избранничество и все повстанческое движение в целом есть лишь часть проекта Матрицы, необходимая для поддержания общей гармонии.

Персонаж по имени Мастер ключей может вызывать разные ассоциации: от реально существующей программы Keymaker, которая служит для создания паролей, до апостола Петра, которому вручены ключи от рая. Но более оправданной, на наш взгляд, является ассоциация с адептами неоплатонической философии Ренессанса, искавшими ключи от заоблачных, ангельских сфер в герметизме, каббале и алхимии. Ключ — центральное понятие этой ветви европейской мысли. У Джордано Бруно было не дошедшее до нас сочинение «Великий ключ», у английского алхимика и математика Джона Ди есть труд под названием «Ангельский ключ», наконец, третий выдающийся представитель герметизма немец Якоб Бёме не стал мудрствовать и назвал одно из своих творений просто — «Ключ».

Герметики представляли универсум как сложную систему, которая управляется своеобразной магией. В «нижнем», земном мире эта магия принимает обличье механики, в более высокой, небесной сфере — небесной математики, наконец, в высшей, заоблачной сфере превращается в искусство заклятия ангелов, так же основанное на выверенных формулах. Бог этой вселенной мыслился, говоря современным языком, кем-то вроде Главного Программиста, создавшего космическую программу невероятной сложности и ревностно следящий за ее функционированием. В эпоху Возрождения высшим воплощением математического творчества считалась архитектура, сочетавшая свободу фантазии и точный расчет, а потому Бог ренессансных герметиков именовался Архитектором. Неудивительно, что влияние герметизма испытали многие ученые — Бэкон, Ньютон, Кеплер, Лейбниц и даже Декарт.

Несмотря на некоторую механистичность, вселенная этих мыслителей была отнюдь не бездушной математической конструкцией. Божественный дух освещал все ее уголки, и сам процесс познания трактовался не только как возможность открыть новые грани науки, но и как прорыв в высшие области религиозного опыта.

От гностицизма, также базировавшегося на герметических текстах[4], мистическая философия Ренессанса отличалась отсутствием мизантропии. Ее центральная идея заключалась в том, что грубый материальный мир представляет собой отражение идеального, духовного мира. Человеческий микрокосм есть отображение божественного макрокосма, и, познавая природу, а вместе с ней божественный замысел относительно самого себя, человек способен высвободить свою космическую энергию, вновь найти потерянный Рай.

«Матрицу» можно считать первым в истории кино экшном, действие которого базируется на мистической драме познания, выраженной с использованием герметических идей, включая представление о Боге как об Архитекторе Вселенной и о том, что материальный мир есть манифестация внутреннего, духовного пространства.

Переведенная в математические символы, суть этой драмы заключается в разворачивании Единого в Тройку (которая, еще по мнению Пифагора, являлась божественным числом, поскольку имела начало, середину и конец). Согласно герметической философии, Единое изначально непознаваемо и может сделаться познаваемым лишь благодаря выделению некоей единицы, отличной от Единого. (Neo, как известно, есть анаграмма слова «One» — единица.) Эта выделившаяся из Единого единица становится Иным, отличным от Единого, и тем делает Единое познаваемым. Между Единым и Иным незамедлительно возникает оппозиция: Единое стремится преодолеть раскол, вернув себе Иное, в то время как Иное бросает вызов Единому, поскольку с его отделением Единое пе-

[4] Герметические тексты — корпус мистико-философских трактатов I—III веков н.э., сочетающих египетские, греческие и иудейские представления о сущности мироздания. В конце XV века эти тексты, переведенные флорентийцем Марсилио Фичино, произвели сенсацию и оказали огромное влияние на европейскую научную и религиозную мысль эпохи Ренессанса.

рестает быть таковым. Примирение Единого и Иного возможно лишь в Тройке, представляющей собою некий итог — Единое, сделавшееся познаваемым.

Этот парадокс (1 + 1 = 3) имел колоссальное влияние на развитие человеческой мысли, от христианского догмата о Троице и алхимических спекуляций до глубинной психологии и эйзенштейновской теории монтажа. Интерпретируя положения догмата о Троице в применении к индивидуальной психологии, Юнг писал: «*Отец* означает в целом более раннее состояние сознания, когда человек был еще ребенком, то есть находился в зависимости от какого-то определенного образа жизни, получаемого в готовом виде, следующего обычаю и имеющего характер Закона. Это пассивное состояние, характеризующееся отсутствием критики и рефлексии... Картина меняется, когда акцент смещается на *сына*. Обычай заменяется сознательно избранным и усвоенным образом жизни. Вот почему христианство, образом которого выступает «Сын», подталкивает индивида к разборчивости и рефлексии... Наконец, третья стадия минует «Сына» и устремляется в будущее, к продолжающейся реализации «Духа», то есть присущей «Отцу» и «Сыну» жизненности, которая возвышает последующие уровни сознания до такого же уровня самостоятельности, на каком находятся «Отец» и «Сын»[5].

Красная таблетка Морфеуса, увенчавшая глубокие индивидуальные сомнения Нео, стала последним этапом в процессе символического отделения Иного от Единого, которое в первозданном состоянии не предполагает разделения на составляющие: человек, мир, божество. Единое (Матрица), обретя оппозицию в виде Иного (Нео), должно было раскрыть и Отца — ибо его присутствие как раз познается через гносис, начало критической деятельности Иного (любопытно, что «Гносисом» во второй «Матрице» именуется один из кораблей Сиона).

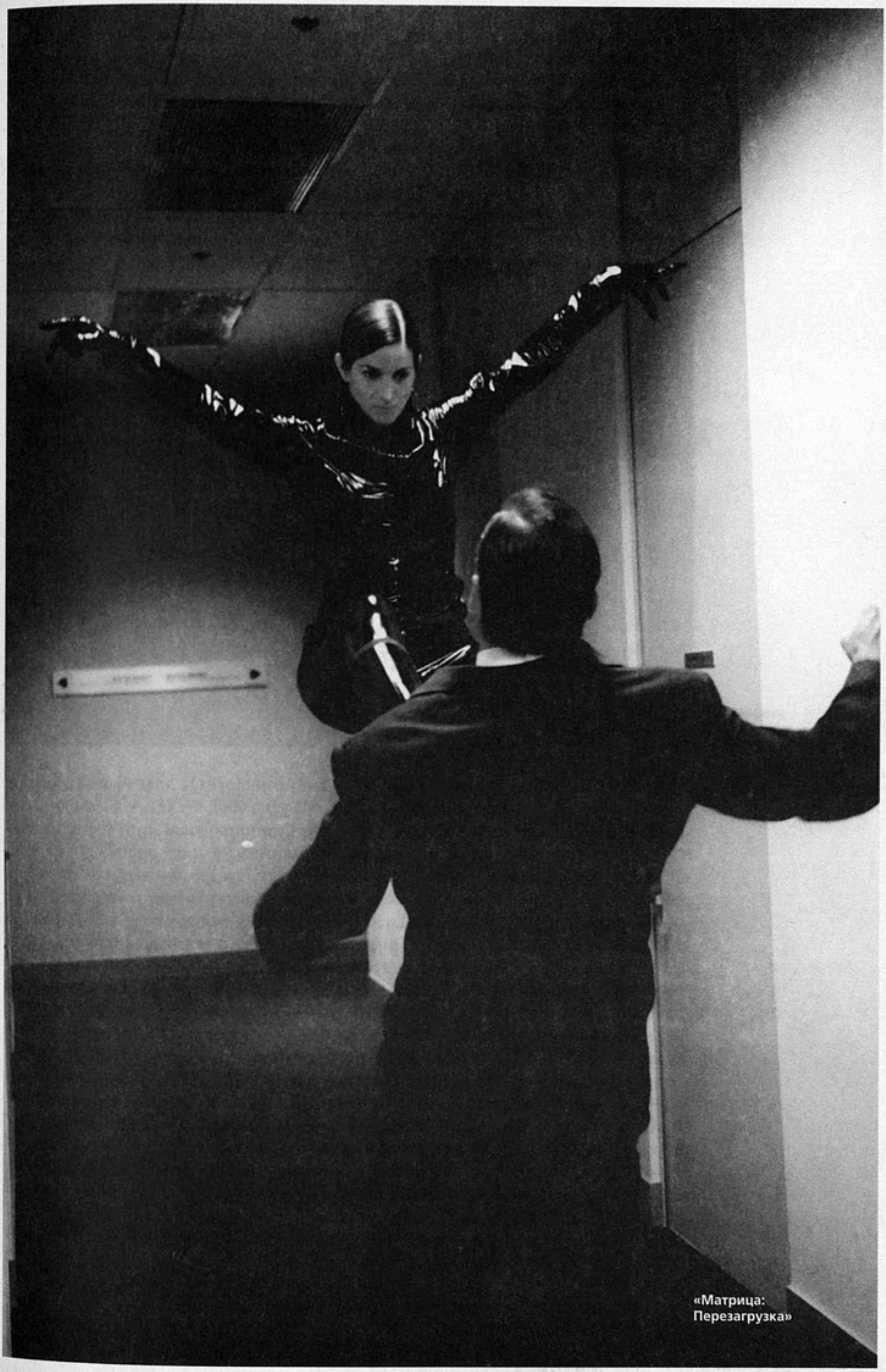
Явление Отца не заставило себя долго ждать. В диалоге Нео с Архитектором Матрицы конфликт достигает высшей точки. Нео отказывается сыграть свою роль в плане Архитектора, вознамерившегося устроить нечто вроде вселенского потопа, уничтожить Сион. Нео не хочет стать Ноем, не хочет спасать избранных представителей человечества; вероятно, потому, что его удел — спасти все человечество. Итогом становится сбой в программе — Нео теперь способен контролировать машины не только в «идеальном» пространстве Матрицы, но и в материальном «нижнем» мире.

Существенное отличие между воззрениями Ренессанса и данной концепцией заключено в том, что Бог ренессансных герметиков был добрым Богом, считавшим людей своими детьми и благожелательно взиравшим на их попытки постичь законы бытия. Матрица же в том качестве, как она существует в первых двух фильмах, является несомненным злом, паразитирующим на человеческой энергии. Это возвращает нас к гностической идее о том, что мир создан не Богом, а злым Демиургом и задача посвященного — вырваться из мирских пут. Впрочем, мир ветхозаветного Яхве, управлявшего людьми посредством громов, проклятий и потопов, тоже был не слишком дружелюбен. Возможно, в третьей серии Нео предстоит совершить нечто вроде жертвоприношения, вновь слившись с Матрицей и этим радикально трансформировав ее, совершив переход от равнодушно-жестокого мира Отца к человечному миру Сына.

Это лишь одна из многих интерпретаций, для которых «Матрица» дает необозримый простор. Что вовсе не доказывает ее спекулятивность. Многовариантность толкований — типичная особенность герметического универсума, где все связано со всем миллионами невидимых нитей, которые, в свою очередь, вызывают ассоциацию с интернетовскими гиперссылками. Братья Вачовски ничего не изобретали. Их заслуга в том, что они — не важно, сознательно или нет — перебросили мост между мертвой философией и современным мироощущением, много рассказав нашей цивилизации о ней самой.

Известная исследовательница герметизма Френсис Йейтс еще в 1966 году отмечала сходство между герметической мыслью и кибернетикой: «Ренессансная концепция одушевленного универсума, в котором правит магия, предоставила стратегический простор концепции механического универсума, управляе-

[5] Юнг К.Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице. — В сб.: «Ответ Иову», М., 1995.



«Матрица:
Перезагрузка»

мого математикой... Допущение, что астральные силы, правящие во внешнем мире, повелевают также миром внутренним и их можно постичь, научившись управлять магико-механистической памятью, оказывается неожиданно близким идее мыслящих машин, которые способны выполнять многие операции человеческого мозга»[6].

Однако в эпоху Просвещения тот синтез научного и мистического мировоззрения, который являлся основой ренессансного герметизма, был утрачен. Рациональное познание превратилось в самодостаточную ценность, мистицизм же стал считаться уделом поэтов и художников, недостойным истинных ученых. Результатом оказалась глубокая секуляризация современного общества, повлекшая за собой многочисленные социальные катаклизмы.

В прошлом столетии происходит постепенное возвращение идеи о духовной составляющей процесса познания. Через теорию архетипов Юнга, медиальные концепции Маршалла Мак-Люэна и квантовую физику Вольфганга Паули, равно как и посредством спекуляций гуру нью-эйджа Тимоти Лири и изысканий в «трансперсональной психологии» Станислава Грофа, в западную культуру просачивались представления, очень схожие с герметической философией[7]. Когда из романов Пинчона, Балларда и Эко они перекочевали в бестселлеры основателя киберпанка Уильяма Гибсона и детективщика Артуро Переса-Реверте, можно было уверенно сказать, что массовая культура получила мощную прививку герметизма. «Матрица» — логический итог процесса, доказывающий, что эти представления сегодня востребованы массовым сознанием как никогда.

В условиях технократической цивилизации, когда развитие технологий ставит под вопрос саму уникальность человека, идея о духовной сущности познания выглядит привлекательной альтернативой блужданию по бесплодной «пустыне Реальности». Круг замкнулся, новое и ультрамодное оказалось забытым старым. Архитектор, наверное, посмеивается в небесах.

---

[6] Йейтс Френсис. Искусство памяти. СПб., 1997.

[7] В 1979 году в Париже была опубликована книга Жильбера Дюрана «Науки о человеке и традиции», где изрядный пласт европейской философии от Ницше до Фуко и Деррида рассматривался в качестве некоего «нового герметизма».

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

В отсутствие медиатора

СЮЖЕТ ВНУТРЕННЕЙ КОЛОНИЗАЦИИ

«Война», режиссер Алексей Балабанов

На «круглом столе» «Интеллигенция – за социализм?», материалы которого опубликованы в «ИК» в 2000 году (№ 3), Екатерина Деготь говорила о драматическом отсутствии в современной русской культуре таких важнейших постмодерных дискурсов, как феминизм, мультикультурализм, постколониализм и «культурная идентичность». Отсутствие этих дискурсов показательно, поскольку все они либо ориентированы на точку зрения другого (сознания, культуры), либо предполагают восприятие «своего» как одного из вариантов в кругу и в постоянном взаимодействии с другими типами сознания и культуры. Редукция Другого — отличительная черта модерного сознания, которое всегда исходит из абсолютизации и мифологизации *своего* — понятого как личная, или национальная, или культурная идентичность. Все остальное, все другое в этой парадигме определяется негативно — как *не свое* (экзотическое или неполноценное, или и то, и другое вместе). Именно дефицит точки зрения Другого, в сущности, так и оставшийся непреодоленным в течение прошедшего после памятной дискуссии времени, свидетельствует об активности в культуре неизжитых и, более того, нацеленно возрождаемых моделей модерности, предполагающих акцент на цивилизационную роль сильного государства (нации-государства), которое способно осуществить рационализацию хаотических пространств бывшей империи. Советский миф был одновременно модерным и антимодерным, поскольку предполагал утопическую остановку времени, тогда как модерность мифологизирует именно неостановимость исторического обновления, абсолютизирует новизну.

Сегодняшняя культура пытается избавиться от советского наследия, понятого как провал в архаизирующую дикость, и вернуться в модерность. Но, во-первых, модерность неоткуда взять, кроме как из советского же опыта. Во-вторых, эти попытки накладываются на постмодерные веяния, идущие как из соб-

ственного эстетического андерграунда, так из широко распахнутых дверей на запад — в постмодерную Европу. Если постмодерное сознание предлагает непрерывную проблематизацию и деконструкцию норм и абсолютов своей культуры – в том числе и с точки зрения других сознаний, — то, например, отчетливая ностальгия по империи и имперскому величию, характерная не только для старшего, но и для младшего поколения кинорежиссеров («Брат» и «Брат-2» Алексея Балабанова, «Ехали два шофера» Александра Котта, «Звезда» Николая Лебедева), не могла не встать на пути, допустим, у постколониального дискурса. Казалось бы, он должен естественно сопутствовать распаду империи, но не сопутствует, потому что не сопровождается — по крайнем мере, в русской культуре – критической рефлексией по поводу колонизационной роли этой самой культуры; напротив, неизменно обиженными и угнетенными в массовом сознании и в наиболее массовых произведениях (за редчайшими исключениями — показателен в этом плане пример Акунина) предстают именно Россия и русские.

Появлению постколониального дискурса мешают и иные причины, укорененные в русской культурной традиции. Известный историк культуры Александр Эткинд в ряде работ последнего времени[1] предложил теоретическую модель, которая, на мой взгляд, закладывает основы специфически русского варианта постколониального дискурса. По логике этого ученого, русский колониализм был в первую очередь *внутренним* и внешняя экспансия Российской империи и культуры только повторяла динамику внутренней колонизации.

«Пути российской и европейской колонизации были настолько отличны друг от друга, что их нелегко свести к одному понятию. Главные пути российской колонизации были направлены не вовне, но внутрь метрополии: не в Польшу и даже не в Башкирию, но в тульские, поморские, оренбургские деревни. [...] В отличие от классических империй с заморскими колониями в разных концах света, колонизация России имела центростремительный характер. Известия о русских шаманах, былинах, мощах, общинах, сектах и, наконец, народниках не уступали сенсациям из экзотических заморских колоний. В российских столицах эти известия воспринимались так же, как в европейских, с одной лишь разницей: этот экзотический народ был своим, он говорил на нашем языке и был источником нашего благополучия. Россия колонизовала саму себя, осваивала собственный народ. То была внутренняя колонизация, самоколонизация, вторичная колонизация собственной территории. [...] Огромная и неведомая реальность, народ был Другим. Он выключался из публичной сферы и отношений обмена. Он был источником общественного блага и коллективной вины. Он подлежал изучению и любви, покорению и успокоению, надзору и заботе, классификации и дисциплинированию. Он говорил на русском языке, первом или втором языке столичной интеллигенции, но те же слова произносил иначе и вкладывал иные значения. Народ не мог писать по определению: тот, кто писал, переставал быть народом. Народ подлежал записи: все более точной и объемлющей регистрации своих необычных слов и дел. Так начиналась русская этнография, имперская наука о народе как Другом; этим она была отлична от британской или иезуитской антропологии, имперской науки о других народах. Так начиналось и русское народничество, уникальное лишь по своим последствиям явление колониализма эпохи упадка — комплекс из социальной вины, мистической надежды и научной любознательности, все в отношении собственного народа. [...] Народ приобретал свойства черной дыры, в которую проваливался дискурс и которой приписывались любые значения. Разочарования, локальные и глобальное, были неизбежны. История шла от самоотречения Михаила Бакунина: «Не учить народ, но учиться у народа» — до отчаяния «Вех»: «Нам не только нельзя мечтать о слиянии с народом — бояться его мы должны пуще всех казней власти...» Россия была вновь завоевана в гражданской войне, и этот процесс сохранял свой внутренний, обращенный на самое себя характер. Враги народа конструировались внутри народа, не вне его. Коллективные «чистки» воскрешали экстатические «обличения» религиозных общин,

[1] Эткинд А. Фуко и тезис внутренней колонизации. — «НЛО», 2001, № 49, с. 50—74; Бремя бритого человека, или Внутренняя цивилизация России. — Ab Imperio, 2002, № 1; Русская литература, XIX век. Роман внутренней колонизации. — «НЛО», 2003, № 59, с. 103—124.

«Война»,
режиссер
Алексей Балабанов

возвращаясь к еще более древней парадигме «жертвенного кризиса». Вместо эмансипации субъекта от внешней власти, позволяющей ему ответственно заниматься своими делами, революционная борьба вела к эпидемии насилия, обращенного вовнутрь. Коллективизация 1928 года повторяла опыт военных поселений александровской эпохи, обозначая возвращение к системе внутренней колонизации российского пространства» (2001, с. 65—66).

Полагаю, коллизия внутренней колонизации не отменяет колонизацию, так сказать, внешнюю, обращенную хоть на башкиров, хоть на манси, хоть на Среднюю Азию, хоть на Чечню. Однако Эткинд прав в том, что на эти вполне знакомые по другим империям проблемы накладывается драма внутренней колонизации. Внутренняя и внешняя колонизация в русском культурном сознании не отменяют друг друга, а идут параллельно, влияя одна на другую и взаимно деформируясь. Акцент на внутреннюю колонизацию — первый необходимый шаг к осознанию *всего комплекса проблем*, связанных с российским колониальным сознанием. Без такого осознания невозможно формирование постколониальных дискурсов.

На внутренней колонизации сосредоточимся пока и мы. Уместность этой коллизии для постсоветской культуры не вызывает сомнений: в сущности, на наших глазах развернулся новый, самый масштабный после большевистской революции, виток самоколонизации, когда разноречивые, но в основном все же по преимуществу западные модели цивилизации проецируются на «народную массу». Однако сопутствующий внутренней колонизации распад империи и резкое падение социального престижа интеллигенции – главных агентов этого процесса — не только усложняют коллизию самоколонизации, но и подрывают ее важнейшие основания. Таковы, по-видимому, принципиальные предпосылки русского постколониализма — пост-«самоколонизации».

Эткинд доказывает, что в *сюжете внутренней колонизации* (СВК) обязательно участвуют Человек Власти и Культуры и Человек из Народа: «Представители государства и представители народа изображались литературой XIX века как люди принципиально разной природы или, точнее, культуры. Столкновение двух персонажей, Человека из Народа и Носителя Власти и Культуры, было метанарративом многих классических текстов, которые драматизировали ситуацию внутренней колонизации, подчиняясь законам жанра» (2003, с. 115). Отношения между этими героями в русской классической литературе, как правило, медиируются фигурой Русской Красавицы, «бесклассового, но национального объекта желания». При этом в действие вступает модель жертвоприношения, которая, как показал Рене Жирар, является не только самой древней формой разрешения неразрешимых конфликтов, но во многом определяет логику культуры.

Модель, предложенная А.Эткиндом, настолько меня увлекла, что я решил проверить ее на материале, казалось бы, совершенно чуждом — на кино последнего времени, а точнее, фильмах 2002 года. Это «Война» Алексея Балабанова, «Олигарх» Павла Лунгина, «Кукушка» Александра Рогожкина и «Любовник» Валерия Тодоровского. Во всех них ощутимо присутствует так

«Олигарх», режиссер Павел Лунгин

или иначе трансформированный «треугольник» СВК (показательно, например, что в трех из четырех названных фильмов одного из главных героев зовут Иваном — что явственно маркирует его роль как Человека из Народа). Кроме того, везде присутствуют мотивы, актуализирующие модель жертвоприношения. Правда, «козлом отпущения» становятся каждый раз разные типы персонажей. И это, безусловно, свидетельствует о *соперничестве* различных версий переосмысления и разрешения обновленной коллизии внутренней колонизации. Сосуществование этих версий — явный признак постколониального состояния, интенсивного переосмысления существующих моделей самоколонизации, без которых, по-видимому, невозможно ни вывести формулу русской культурной идентичности, ни осмыслить новое соотношение «народа», России и интеллигенции. В сущности, это соперничество различных версий ключевого протосюжета русской культуры свидетельствует о непреодолимой даже для Балабанова постмодернистской амбивалентности, помещающей каждое окончательное решение в круг других, не менее «окончательных».

Однако есть еще один аспект соперничества — степень убедительности в разрешении этой коллизии. Разумеется, ни один из режиссеров не имел в виду переписать СВК, но, разворачивая невольно возникающую версию этого сюжета в конкретных обстоятельствах сюжета и психологии героев, автор тем самым проводит жесткий эксперимент на жизнестойкость той, более масштабной, идеологической (дискурсивной) модели, которая и порождает данную версию сюжета самоколонизации.

1. Расплющенный треугольник

В «Войне» А.Балабанова народный герой Иван поставлен в оппозицию к англичанину Джону и к чеченцу Аслану. На первый взгляд перед нами традиционное противопоставление России Западу и Востоку. Однако, несмотря на «геополитическую» окраску, эта триада отчетливо проецируется на расстановку социальных сил в постсоветской России. Аслан не случайно упоминает о том, что у него два ресторана в Москве, гордится тем, что он «русских доит, как коз», не случайно и то, что у него в горном ауле есть наиновейшая компьютерная техника. Дело, по-видимому, в том, что он никакой не сепаратист, а совсем наоборот — новый хозяин России, грубо говоря, «новый русский», насилием и террором захвативший реальную власть в стране или, иначе, Человек Власти.

Джон же сыгран да и написан как стереотипный советский и постсоветский интеллигент, то есть Человек Культуры, лепечущий какие-то красивые слова, но абсолютно беспомощный и близорукий в жизни, особенно в такой, которая никак не вписывается в привычные и уютные представления. В высшей степени показательно то, что даже деньги для спасения Маргарет он добывает именно так, как это сделал бы человек с советским, а не с западным опытом: он умоляет чиновников и одалживается у друзей и родственников, тогда как англичанин и к тому же актер, публичный человек, скорее всего попытался бы организовать fund-raising, апеллируя в первую очередь к общественности.

Эта триада: «простой человек» — «новый русский» — «рефлексирующий интеллигент» — не перечеркивает, а, скорее, просвечивает сквозь символическую оппозицию России (Ивана) Востоку (Аслану) и Западу (Джону). Каждая из этих моделей достаточно стереотипна и узнаваема. Но их сочетание производит неожиданный эффект.

Война с чеченцами, разворачивающаяся на экране, явственно осмысляется как *классовая война*. Правда, в советской традиции война может быть либо классовой, либо «отечественной», но никогда не бывает и той, и другой одновременно, как это происходит у Балабанова. Классовая война предполагает «пролетарский интернационализм», а отечественная снимает классовые противоречия. Совмещая две противоположные модели войны, притом в контексте, насыщенном отсылками к советской культурной традиции, Балабанов вольно или невольно вызывает их взаимную аннигиляцию. Отсюда странная амбивалентность позиции Ивана — в фильме неизменно подчеркивается его *сходство* с

врагом Асланом (сила) и *отличие* от союзника Джона (интеллигентская рефлексия) [2]. При этом, как не раз отмечалось в критике, Аслан признает Ивана своим («настоящий горец»), а Джон, вопреки убеждениям, убивает Аслана, следуя примеру Ивана.

В сущности, Иван, как Человек из народа, *берет здесь на себя функции медиатора*. Понятно, что эта роль по праву должна была бы принадлежать Маргарет. Как рудимент этой функции возникает ее (никак, впрочем, не прописанная) любовь к капитану Медведеву. Далее мы узнаем, что Маргарет хоть и англичанка, а не выходит замуж за Джона, иначе говоря, не прибивается к одному из полюсов оппозиции. Сознательное редуцирование символической роли Маргарет видится даже не в том, что Русская Красавица сделана англичанкой, а прежде всего в том, что в фильме у Маргарет *практически нет слов* — нет дискурса. Она бессловесная вещь, объект насилия, и этим все сказано.

Как ни странно, эффект такой редукции противоположен интенциям создателей «Войны». Вместо того чтобы подчеркнуть целеустремленность героя, понижение статуса женского образа свидетельствует о метафизической *бесцельности* героических поступков. Ведь любовь героя к Русской Красавице традиционно символизировала его устремленность к метафизической гармонии между личностью, социумом и универсумом. А Ивану, как верно замечает Т.Москвина, стремиться некуда[3].

Иван проваливается как медиатор прежде всего потому, что Человек из Народа не может быть таковым — в русской культуре он изначально вовлечен в жесткий конфликт и с Человеком Власти, и с Человеком Культуры. И фильм Балабанова нисколько не опровергает, а лишь усиливает эту конфликтность. Более того, существом Ивана становится чистое противостояние, чистое насилие. Насилие как единственный выход и единственный абсолют героя возникает именно в силу *отмены медиации* — по логике фильма она бессмысленна, она скомпрометирована интеллигентской риторикой (Джон), нужна только война. Но Иван поставлен в позицию медиатора и потому *«медиирует»* насилием — в результате он следует примеру Аслана, Человека Власти, учась у него не только воевать (как отметила Н.Сиривля), но и унижать и угнетать пленного, орать и командовать — короче, быть «мужиком», на котором «мир держится». Желание Власти без всякого «цивилизационного» проекта, без всяких интеллигентских сантиментов — вот что прорывается за «героизмом» Ивана.

Главный результат этой подмены видится в том, что в «Войне» в жертву приносятся *все* участники традиционного треугольника: убит Аслан, Человек Власти; изнасилована Маргарет, что читается как символическое поражение Джона, Человека Культуры, который к тому же становится убийцей, то есть предает свои интеллигентские идеалы; наконец, в тюрьме оказывается Иван, которого, как доказывают авторы фильма, бездушные законы превращают в козла отпущения. Однако последнее утверждение не выдерживает критики: замещение медиации насилием не может не привести к полному взаимоуничтожению участников СВК, включая и псевдомедиатора Ивана. Не может, потому что только медиация от этого коллапса и удерживает.

По сути дела, фильм опровергает претензию на изображение Ивана как *народного героя* — он оказывается лишь симулякром героя, ибо не способен осуществить тот самый искупительный ритуал, который и делает героя героем и который лежит в основании протосюжета внутренней колонизации. Как утверждает Р.Жирар (на теории которого опирается Эткинд), «цель ритуала — примирение и переорганизация через жертвоприношение». Та цепная реакция «жертвоприношений», которая возникает в «Войне», напоминает о противоположной модели — о жертвенном кризисе, который ритуал и должен разрешить.

Модель «миметического желания» — желания насилия, — о которой писал Жирар, в высшей степени приложима к «Войне». Иван подражает издевавшимся над ним чеченцам и прежде всего Аслану в своих актах насилия, а Джон в

---

[2] Об этих странных сближениях хорошо написала Н.Сиривля в статье «Война без мира» («Новый мир», 2002, № 7, с. 209—213).

[3] Москвина Т. Про Ивана и Джона. — «Искусство кино», 2002, № 7, с. 25.

«Олигарх», режиссер Павел Лунгин

свою очередь заражается этим «миметическим желанием» от Ивана и от чеченцев, изнасиловавших Маргарет. За скобки фильма выносится то обстоятельство, что насилие чеченцев «имитирует» русское имперское насилие, жертвами которого они были не только во времена Шамиля, но и во времена Сталина, и во времена бомбежек Грозного российскими войсками. Но даже эта подстановка не меняет общей картины. Именно *насилие в чистом виде* — а не какая-то искупительная жертва — выступает здесь «общим знаменателем», объединяющим всех членов «треугольника».

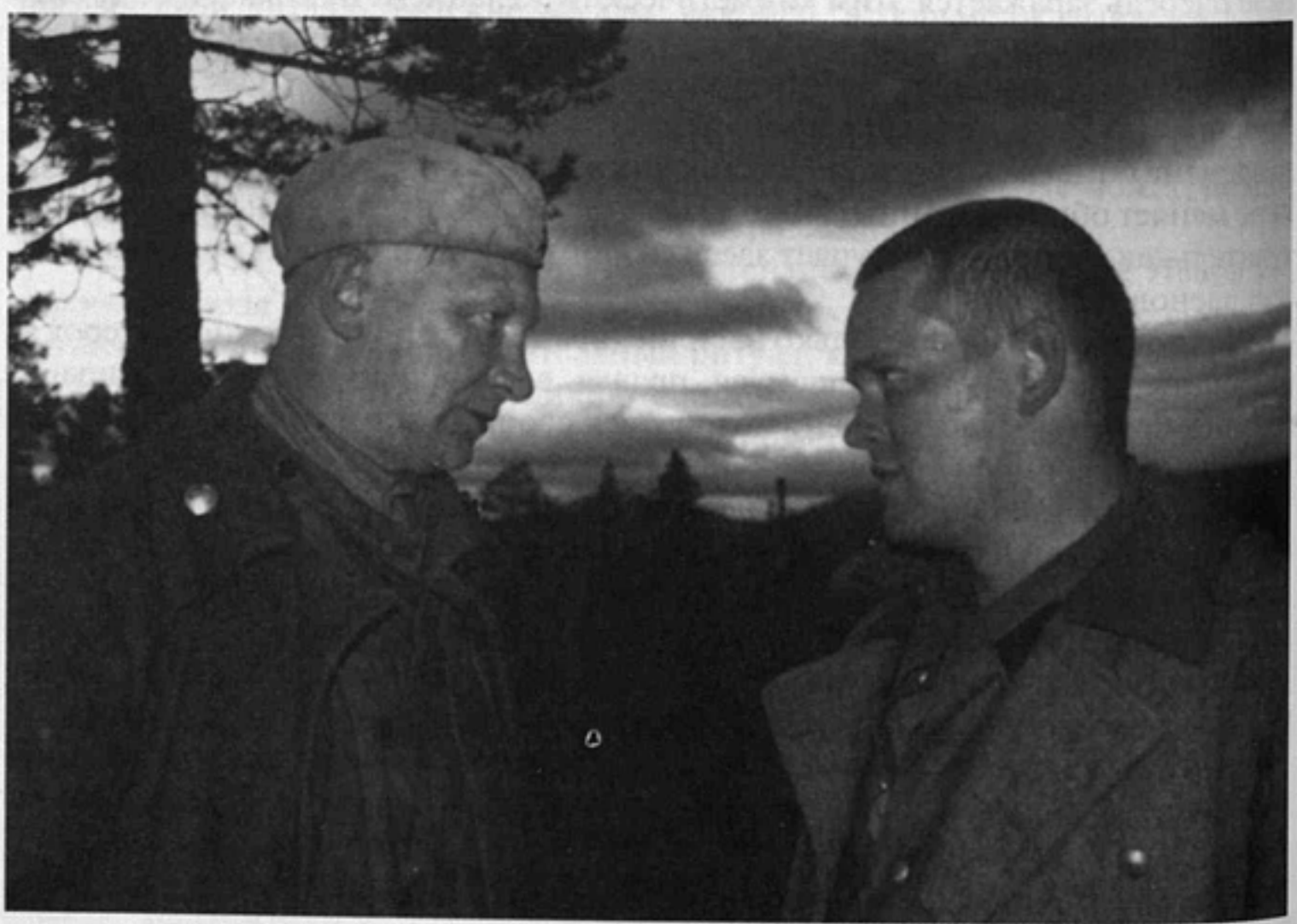
Вот почему в «Войне» только насилие гарантирует принадлежность героя к community, к народу, находящемуся, правда, в «фазе острого хаоса» (Жирар). Именно поэтому Иван должен уподобиться своим врагам, то есть стать рабовладельцем и убийцей, чтобы стать героем, а точнее, чтобы стать «мужиком» — пройти инициацию и обрести коллективную идентичность. В сущности, весь фильм оказывается самоцельным и самодостаточным *ритуалом насилия*, где оно выступает в качестве средства, результата и процесса одновременно. Это и есть война, скажут сторонники фильма Балабанова. Но дело в том, что война здесь *ритуализируется и поэтизируется*, войне не ищется альтернатива, война представлена как норма социализации. Иначе говоря, здесь расплющивается сама модель внутренней колонизации. И происходит возвращение к докультурной, даже к доритуальной миметике насилия, которую эта модель (как и любая форма культурной организации) пыталась преодолеть и символически разрешить.

2. Колонизатор на слоне

Подмена или, вернее, симуляция функции медиатора, аналогичная той, что происходит в «Войне», выстраивает логику «Олигарха» П.Лунгина, несмотря на то что идеологические симпатии этого режиссера, казалось бы, контрастно противоположны балабановским. Платон Маковский изображен Лунгиным как Человек Культуры — вот почему его богатство рождается, по фильму, буквально из головы, из каких-то невероятных (и невнятных) схем, которые позволяют делать деньги просто из воздуха и, как предполагается, совершенно законно. Вот почему в фильме старательно затушевываются все его неконфронтационные отношения с властью — даже покровитель, с которым Платона соединяет полковник Беленький, по имени не называется. И не потому что такой важный, а потому что его как бы и нет, есть только Платон с его гением. Как Человек Культуры он в полном соответствии с модерной концепцией гения всячески демонстрирует внутреннюю свободу. Она выражается в его интеллектуальных шалостях (лекция о релятивной логике), и в романтических эскападах, и в нежелании ложиться под подонка Ломова (которого он сам же и вытащил на политическую поверхность), и в побегах с пышных празднований, и даже в мелодраматическом блистании очами.

Модели внутренней колонизации, предлагаемой Человеком Культуры (впрочем, суть ее не проясняется и, похоже, сводится к элементарному «обогащайтесь!»), понятное дело, противостоит Человек Власти, прежде всего Корецкий. Многие критики посмеялись над декларациями этого героя, что он-де потомственный дворянин и его предки служили всем государям при всех режимах. Да, это, конечно, потешно — именно в силу узнаваемости. Однако эти декларации уверенно встраивают оппонентов Маковского в парадигму внутренней колонизации. Корецкого, симметрично к свите Маковского, окружают какие-то важные чиновники, которые носят простыни в бане, как римские сенаторы тоги, а также губернатор Ломов — Человек из Народа, возвысившийся до власти, и прочие безымянные герои.

Характерно, и то, что, как и в «Войне», здесь резко редуцирована роль Русской Красавицы. Эта роль предназначается Марии, бывшей жене Корецкого, матери сына Платона, еще одной верной соратнице гения. Платон быстро овладевает ею, чтобы забыть, а потом к ней вернуться, обнаружить сына и разведенную маму трудоустроить. А потом опять надолго забыть, отвлекаясь на моделек и журналисток. Но после мнимой смерти и предательства Мусы он велит ей ждать в аэропорту, чтобы потом, вместе с авторами фильма, благополучно забыть о ней опять, теперь уже навсегда. На этом фоне клятвы



«Кукушка», режиссер Александр Рогожкин

Платона о том, что он всю жизнь любил только ее, не могут не звучать откровенно фальшиво. Мария, как и Маргарет в «Войне», низведена до роли вещи, которую можно взять, а можно и бросить, и никакого другого значения за этим характером не угадывается.

Мария фильму совершенно не нужна по той же самой причине, по какой не нужна Маргарет «Войне». Функции медиатора в «Олигархе» почетно присвоены Платону, что не менее абсурдно, чем Иванова медиация насилием. Платон одновременно и Человек Культуры, и Человек Власти, правда, власти иной, чем та, что представлена Корецким, — альтернативной, основанной не на силе, а на богатстве. Ее знаками служат не кремлевские башни, госгербы и национальные флаги, а купеческая роскошь и *экзотика*: кроме рекламного слона и ахалтекинского скакуна, в замках Платона вообще многовато животных, один раз даже мелькает совершенно бессмысленная зебра. Экзотичность эта инверсированно воспроизводит колонизаторскую метафорику: в сюжете колонизации (как внутренней, так и внешней) экзотической является колонизируемая территория. Здесь экзотической фигурой становится сам колонизатор, недаром он катается на слоне. Хотя экзотичен он только на фоне Корецких — Людей Власти, разлученной с культурой. Строго говоря, в Платоне возрождается классический субъект самоколонизации. По Эткинду, Носитель Власти и Культуры. Иначе говоря, идет борьба между двумя субъектами колонизации.

А что же делать третьему участнику СВК — Человеку из Народа? Ему в «Олигархе» отведена роль хора, наблюдающего за схваткой «колонизаторов» — кто, так сказать, поприятней. Роль Человека из Народа в «Олигархе» играет призванный с Урала, а затем отосланный обратно следователь Шмаков. Непритязательный плащик, пьянство, демократические манеры, провинциализм, желание узнать правду и пустой кошелек — сей набор не оставляет сомнений в его «народности». Шмаков безоговорочно принимает сторону Платона, вступая в конфронтацию с Властью и вызывая симпатии зрителей. Другая сторона народного «хора» распевает песни про Ленина и под проливным дождем радуется неудачам Платона. Сложность? Не любит народ этого колонизатора? Ничуть не бывало! То, что эта оценка не артикулирована, весьма показательно: амбивалентность в «Олиграхе» только имитируется, как и сложность вообще. Даже сцена, когда Платона избивают на кладбище у его собственной могилы — «за то, что похож», — не усложняет картину: ведь делают это не пьяные мужики, а милиционер — как ни крути, а Человек Власти (низовой Корецкий).

Как и в «Войне», треугольник СВК расплющивается в прямую линию, и старательно выстраиваемая оппозиция оборачивается сходством между оппонентами. При ближайшем рассмотрении оказывается, что разница между Платоном и Корецкими минимальна. Неясно, что отличает один цивилизационный проект от другого. Одни взрывают противников из гранатометов, другие расстреливают из автоматов, услугами бандитов не брезгуют ни одни, ни другие (правда, «наши» бандиты посимпатичнее), на одних работают бывшие гэбэшники — и на других тоже (впрочем, роль «нашего» гэбэшника, резонера-моралиста Федора Федоровича из романа Дубова, в фильме сведена до минимума), одни «решают вопросы», звоня по одной вертушке, а другие — по другой, одни вынуждают друзей предавать друг друга, другие этих предателей убивают прямо в больничной палате. Сцены убийства Беленького и Корецкого с Ломовым устроены похоже. Ларри нужен фильму для того, чтобы Платон оставался весь в белом, однако Ларри совсем не выглядит доктором Хайдом при благородном Платоне, а наоборот, выступает как самый верный его друг. Платона от его оппонентов — о героях, а не о прототипах речь — отличает только старательно педалируемая приверженность культуре, свободе, дружбе и любви, — педалируемая, но оттого не делающаяся более убедительной, поскольку никакими поступками, кроме деклараций, не подтверждается. Как и в «Войне», медиация, осуществляемая Платоном, выражается в том, как он и его круг энергично усваивают методы оппонентов — Людей Власти, превращаясь в двойников своих врагов. Когда вор в законе Ахмет Ташкентский встречает бандитов за красиво накрытым столом и в бабочке, он только выглядит эдаким Оскаром Уайльдом, а на самом деле его эстетизм есть экзотическая демонстрация вполне грубой силы. Как и у Платона.

Желая поубедительнее отделить Платона от Кремля, Лунгин включает механизм жертвоприношения. Включает на всю катушку, с грубыми передержками. Весь сюжет фильма строится вокруг покушения на Платона, которое, как потом выяснится, окажется мнимым. Почти до конца фильма зритель убежден, что Платон погиб, о чем регулярно напоминают титры, ведущие отсчет времени от дня смерти Платона. Чтобы не возникало уж никаких сомнений, какое именно жертвоприношение имеется в виду, явно нехорошие герои в самом начале фильма собираются на «тайную вечерю», так и хочется сказать — в римских термах, где один из них произнесет ключевую фразу: «Я не Иуда!» В тот же ряд аккуратно встраивается имя возлюбленной героя — Мария. Ну а когда Платон, уже после всего, посещает собственную могилку, иначе говоря, переживает временную смерть, чтобы затем, смертью смерть поправ, в окровавленном виде возродиться для новой борьбы, — становится просто неловко. Так и мессия благую весть принес, преследовался, был распят, умер и воскрес! Такая мифологизация даже Дону Корлеоне не снилась!

Парадокс, однако, в том, что предельно натянутая и фальшивая «жертвенность» Платона в символическом поле фильма оборачивается против него. Ведь серьезное звучание мнимой гибели Платона придает реальная смерть Виктора, Марка, предательство и смерть Мусы. Гибель друзей-теней главного героя выступает в качестве символического замещения жертвоприношения Платона. Но в конечном счете неудавшееся покушение на Платона — по той же самой логике — замещается удачным покушением людей Платона на Корецкого и Ломова. Их гибель подтверждает двойнические отношения между ними и Платоном. Более того, их гибель оставляет место «неальтернативной» власти, основанной на угрозах и насилии, пустым — теперь Платону самое время возвращаться в Москву. По-видимому, чтобы занять это место, пока не занял какой-нибудь другой Корецкий.

Драматический сюжет внутренней колонизации превращается в «Олигархе» в фарсовую игру в поддавки. Невозможность свести воедино интерпретацию и логику сюжета порождает пережим и неувязки. Ритуализирующая насилие «Война» и то убедительнее: Балабанов, по крайней мере, трезво показывает, что распад медиации в треугольнике СВК может привести только к взаимному уничтожению всех участников конфликта. Лунгин же почему-то делает вид, что насилие достойно негодования, только когда оно исходит от власти, а когда от героя — то это неизбежные попутные расходы, полностью оправданные тем, что Культурный Герой несет России богатство, цивилизованность и свободу, а дураки и злодеи его дары отвергают. Они, понимаешь, на «Мерседесах», а он-то — на слоне. Какое сравнение — настоящий колонизатор!

3. Постмодерная сказка

Если и Балабанов, и Лунгин практически отменяют медиацию, что приводит к коллапсу не только сюжет внутренней колонизации, но и сюжеты этих фильмов, то Рогожкин логику медиации бережно восстанавливает и интересно обновляет.

Распределение ролей, предложенных СВК, в «Кукушке» предельно обнажено. Финн Вейко узнаваемо воплощает архетип Человека Культуры — не зря он внимательно читал Достоевского, и не зря его приковали к камням за неподчинение командам. Его «колонизационный» проект, однако, не радикальный и не экстремистский, а либеральный и пацифистский. Человек из Народа — это, разумеется, Иван, Пшолты, тоже диссидент, тоже с Властью не ужившийся, но его сознание заколочено идеологическими блоками вперемешку с есенинским «сентименталитетом» и гораздо труднее поддается медиации. А между ними — медиатор, саами Анни, безразличная к идеологическим противоречиям, которая, как и положено медиатору, спасает и любит и того и другого, не дает Ивану убить Вейко и в конце концов рожает от них двоих детей.

То было бы простое возрождение модели внутренней колонизации с обновленным содержанием «колонизаторской» идеологии, если бы не два важных обстоятельства.

Во-первых, языковая игра. Отмеченная многими писавшими о фильме,

«Кукушка», режиссер Александр Рогожкин

тонкость и сложность трехъязычной языковой палитры, в которой переплетаются понимание и непонимание, причем понимание иной раз принимается за непонимание и наоборот, а «экстралингвистические» средства явно одолевают власть дискурса. Многоязычие оказывается радикальным способом деконструкции самой коллизии внутренней колонизации — деконструкции, доказывающей неэффективность колонизаторского — даже с точки зрения наилиберальнейшей идеологии — подхода в целом. Ведь «Кукушка» *наглядно* отменяет доминирование какого-либо одного языка — хоть русского, хоть финского («западного»), хотя саами («пантеистически языческого», «восточного»). Все неправильные, все иностранные, ни один не становится универсальным, таким, чтобы все на нем заговорили. «Треугольник» СВК всегда предполагает доминирование одной из сторон — Рогожкин впервые в русской традиции превратил его в равносторонний: все — Другие, ни у кого нет привилегированного дискурса. «Влияния» и «воздействия» могут идти только по кругу, от одного к другому и обратно, причем, как убеждает Рогожкин, скорее поверх рациональных дис-

курсов, чем благодаря им. Это глубоко постмодерное понимание «колониальной» коллизии особенно любопытно тем, что в своей эстетике «Кукушка» достаточно далека от постмодернизма.

Во-вторых, функция Анни. Балансирующая почти на грани фола, на грани колонизаторских же стереотипов («чукчи»), с одной стороны, и «самоколонизаторского» упоения «простотой», «природностью» да естественностью, эта роль недаром принесла призы актрисе и обеспечила успех фильму. На фоне «Войны» и «Олигарха» видно, почему так пришлась ко двору саами Анни, — именно потому, что она возродила весь архетип медиации, поддержанный к тому же последовательно актуализированным ритуально-мифологическим контекстом. Анни, как и положено медиатору, не только вне идеологии, но и вне морали, и вне истории. Она одновременно наивна и цинична, добра и сурова, приземлена и возвышена. Она не поддается «категоризации» и потому оказывается самой свободной из всей троицы. И несмотря на равносторонность этого треугольника, вся коммуникация все-таки зависит от нее и на ней держится. Нужда в медиаторе, тоска по медиатору выразились в «Кукушке» с небывалой остротой.

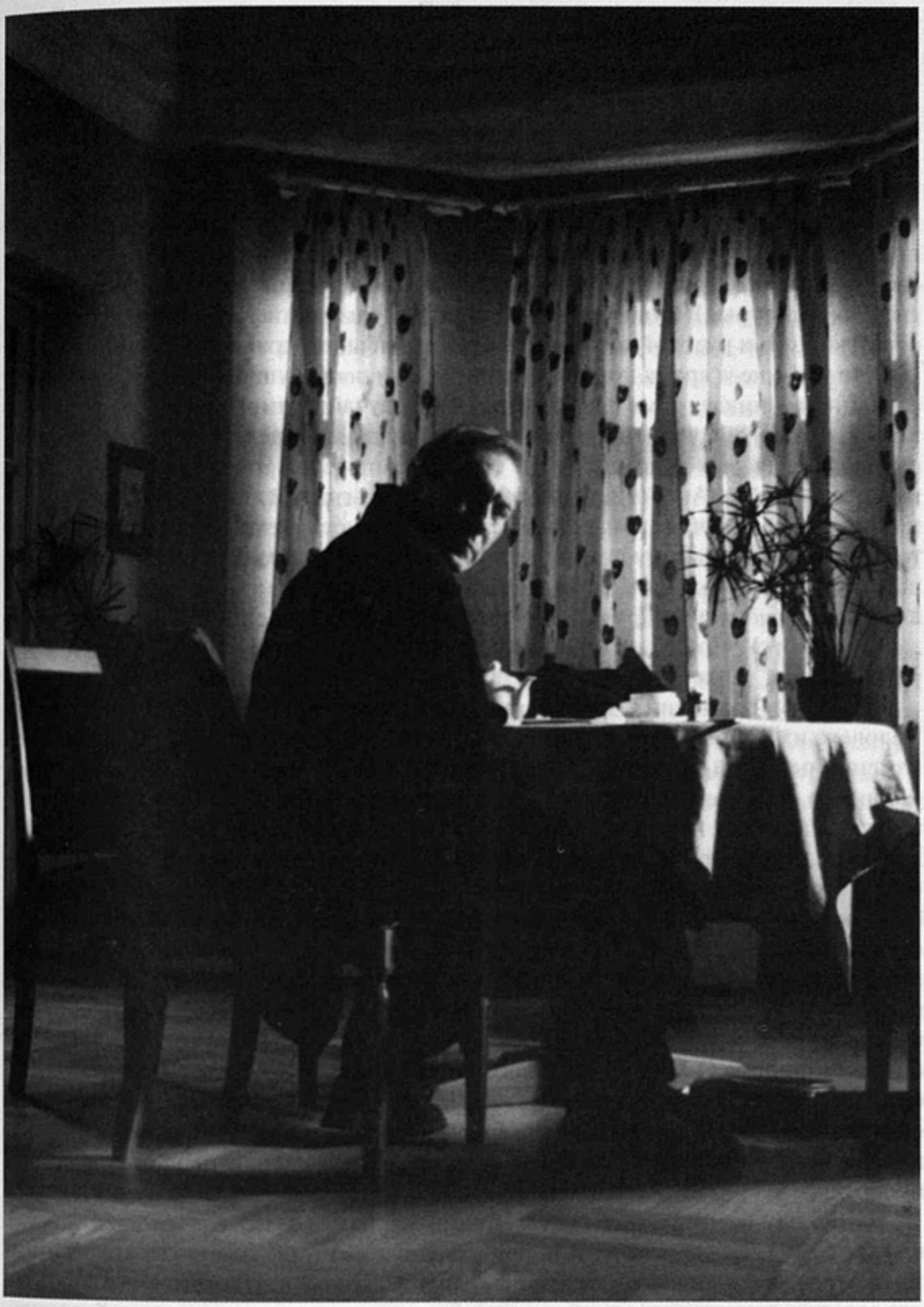
Вместе с тем важна и экзотичность этого характера — по отношению и к Ивану, и к Вейко, и по отношению к зрительскому восприятию. Из всех трех «иностранцев», Анни подчеркнуто самая Другая, — но именно поэтому самая привлекательная. Экзотичность — это еще и способ сделать видимой художественную *условность*, не реалистическую и не мифологическую, а, скорее, сказочную модальность этого характера. Ведь медиатору Анни удается то, что не удавалось ни одной героине русского сюжета внутренней колонизации: ей удается предотвратить, повернуть вспять *жертвоприношение*. Вейко смертельно ранен Иваном — вполне типичный, казалось бы, исход сегодняшнего витка внутренней колонизации, построенного на столкновении либерального колонизатора с «народной» ментальностью, выкованной десятилетиями советской жизни, но от смерти его спасает магия Анни. Это один из самых выразительных эпизодов фильма — мифологический переход в мир смерти здесь предстает воочию, как реальность, тем эффектнее победа Анни. Благодаря ей и ее колдовству жертвоприношение сменяется временной смертью Вейко, раскаянием Ивана и примирением оппонентов. Именно экзотическая, магическая, ритуальная окраска характера Анни придает всей коллизии отчетливо сказочный оттенок. Сказочность родственна утопии, но она лишена утопической агрессивности. Сказка не проективна, а мечтательна, причем мечтательна не всерьез, а с заметной ухмылкой — «нарочитая поэтическая фикция», как называл сказку Пропп. «Кукушка» и есть волшебная постмодерная сказка о магии и чуде медиации и о том, что все — *другие*, и только этим родственны друг другу.

4. Медиация отсутствием

Фильм Валерия Тодоровского, несмотря на камерный и даже, как показалось некоторым критикам, банальный сюжет, представляется мне самой сложной и драматичной метафорой коллизии внутренней колонизации в ее новом, постсоветском звучании. Распределение функций, предложенных СВК, здесь вполне очевидно. Лингвист Дмитрий Чернышев — это, конечно, Человек Культуры. Иван, отставной капитан, ныне начальник не то жэка, не то паспортного стола, — Человек из Народа, хотя армейское прошлое и некая скованность в поведении бросает на него отсвет Власти, но в очень незначительной степени. Лена, внезапно скончавшаяся жена Дмитрия и любовница Ивана, — это и Русская Красавица, и медиатор, и объект желания, и объект колонизации.

Если рассматривать этот фильм именно под таким углом зрения, как – к счастью! — невольный, но тем менее символический текст, то многое кажущееся случайным и непонятным приобретает смысл и цель.

Такая акцентировка характеров снимает вопрос о том, что Лена могла найти такого уж привлекательного в Иване. Это не праздный вопрос (потому что картина на него косвенно отвечает, о чем чуть позже), но неверно поставленный. Лена не искала чего-то в Иване — это Иван ее любил, как по-своему любил и Митя. Она должна была сделать выбор между ними и длила этот выбор пятнадцать лет. Из-за невозможности этот выбор совершить она и умерла от разрыва сердца в тридцатисемилетнем возрасте.



«Любовник»,
режиссер
Валерий Тодоровский

В картине никак не объясняются мотивы, по которым Лена не уходила от Чернышева и не бросала Ивана. Зато специально оговаривается, что если Лена не хотела чего-то говорить, то вырвать из нее это было невозможно. Трагикомическим открытием для Дмитрия становится то, что о связи Лены с Иваном знали все родные и близкие — знали и принимали, как норму, без возмущения, с пониманием. Так, может, это норма и есть?

Для Дмитрия, гуманитария, носителя культуры, то, что его жена, музыкантша, изменяла ему на протяжении всей их супружеской жизни с каким-то солдафоном, — это больше чем личное поражение. Это поражение интеллигента. Ему-то казалось, что он *владеет* своей женой полноправно — боль утраты власти над ее прошлым почти сразу же перекрывает боль утраты от ее смерти. Когда она была при нем, он, оказывается, просмотрел все ее душевные драмы — даже когда она собиралась уйти от него насовсем, он это принял за мелкую размолвку. Точно так же, как с собственностью, как с колониальным владением, он обращается и со своим сыном, предъявляя на него права в самый неподходящий

момент — во время свидания с девочкой. Эта сцена напомнила сцену из «Полетов во сне и наяву» Р.Балаяна с тем же Янковским — и, в сущности, с тем же героем, только еще сорокалетним, который среди своего гона, забежав домой, привычно ссорится с женой, а она, чтобы уязвить его, говорит ему, будто ее новорожденный ребенок от другого мужчины. «Мой! Мой!» — уверен герой Янковского, всмотревшись в черты младенца. Теперь такой уверенности нет. Потому-то догадка, что сын, может быть, и не его, так поражает Дмитрия. Это прежде всего драма «колониального» культурного сознания, которое выступает прежде всего как сознание власти над своими «субъектами» — и вдруг в одночасье оказывается, что «субъекты», может быть, никогда и не принадлежали Носителю Культуры. Не увидеть в этой личной драме метафору кризиса не только советской, но и русской интеллигенции было бы, по крайней мере, близоруко.

Но это еще и драма коммуникации. Как и в «Кукушке», в «Любовнике» не случайно возникает тема языка — герой не случайно лингвист. И вдруг оказывается, что поговорить-то с женой о *ее жизни* он не успел. В кульминационной сцене, обращаясь к покойной жене с вопросами, герой Янковского видит в зеркале только себя. (Аналогичным образом он, лингвист и лектор, не замечает или не хочет замечать, что его сын заикается.) В сущности, ему открывается именно то, с чего мы начали эту статью: что в позиции колонизирующей, цивилизующей культуры, позиции, отождествляющей культуру и (само)колониальную власть, *не существует Другого* — существует только проекция «я», только отражение «своего». Но Лена-то, оказывается, прожила совсем *другую жизнь* — и это расхождение, точнее, его окончательное осознание, подкашивает Чернышева.

Иван в исполнении Сергея Гармаша интересен тем, что вместо ожидаемого Человека из Народа, грубого гунна, радикального Другого, появляется человек, измененный этой любовью, трансформированный медиацией. Показательно, например, что, когда он дерется с Дмитрием, он, бывший офицер, по-интеллигентски старается не ударить по лицу, вот почему их драка выливается в неуклюжую и смешную потасовку. И не так уж трудно догадаться, почему Лена не могла его оставить: если Дмитрий владел ею (или, по крайней мере, верил в свою власть), то Иван ей поклонялся, он *ей служил* — он себя, свою жизнь, свою судьбу для нее ломал. Интересно и то, что его агрессия — его попытка предъявить права на «собственность», отнять у Дмитрия сына — возникает далеко не сразу, а в ответ на агрессию Дмитрия, который хочет сохранить за собой право собственности и даже крадет у Ивана Ленино письмо. Показательно и то, как оператор фильма С.Михальчук блистательно фиксирует сходство в позах, в посадке, в некой статуарности Дмитрия и Ивана. Поразительна по красоте и силе сцена, когда они — ненавидящие, обвиняющие друг друга мужчины — на фоне какой-то руинированной стены с огромными заколоченными окнами вдруг превращаются в тени. Тени Лены.

СВК, как помним, наделяет женщину качествами медиатора в конфликте интеллигента-колонизатора и народа. Тодоровский обнажает эту модель, оставляя двух героев лицом к лицу друг с другом. Он заставляет их пройти путь от ненависти к зависимости друг от друга. Зависимости настолько полной, что после исчезновения Ивана Дмитрию не остается ничего иного, как умереть. И смысл этого мучительного для них обоих пути лишь в том, чтобы дать им и нам понять, что они *связаны отсутствием Лены*. Ведь, в отличие от «Кукушки», в «Любовнике» женский характер отсутствует — более того, мы ни разу не видим лица Лены, даже на фотографии! — но это отсутствие не уменьшает, а парадоксальным образом усиливает, подчеркивает ее роль как медиатора, а вернее, как *отсутствующего центра* коллизии, вырастающей на основе СВК.

Смерть Лены открывает героев друг для друга и связывает их друг с другом. Точно так же, как Лена ездила к Ивану, а потом возвращалась домой к Дмитрию, так теперь они ездят друг к другу, и пустой холодный трамвай становится и метафорой связи и — не случайно — местом смерти Дмитрия. Ее смерть заставляет их обоих задаться вопросом о вине: вопросом, на который не находится однозначного ответа. Иван обвиняет Дмитрия, Дмитрий — Ивана. Один не заметил ее драмы, другой эту драму создал своим поклонением. Но оба *стирали* ее личность, проецируя себя на нее. Потому-то и нет у нее лица, что стерто — стерто безразличной властью Дмитрия и обожающей любовью Ивана. А теперь

оказывается, что это они ее *тени*, что ее отсутствие взорвало жизнь каждого из них, в то же время соединив их неразделимо.

Вся сюжетная динамика фильма строится на постоянных повторениях-смещениях похожих диалогов, интерьеров и мизансцен — повторениях, которые возникают от желания и невозможности *дотянуться* до Лены, восполнить ее отсутствие. Это кружение вокруг пустого или, точнее, опустошенного, стертого центра оборачивается для героев взаимной зависимостью, а для Дмитрия — невозможностью жить без Ивана. Сама эта невозможность очень важна. Интересно, что Дмитрий едет к Ивану после болезни — то есть после кризиса, связанного с признанием поражения в сцене у зеркала. Желание видеть и продолжать разговаривать с Иваном уже не диктуется желанием узнать правду: нет, общение с Иваном остается значимым только как связь с Леной, точнее, связь с *другой* Леной, с другим, не «колонизированным» сознанием. Оппозиция интеллигента и человека из народа — после этого кризиса, после осознания отсутствия медиатора и после осознания ответственности за смерть Лены — лишается конфронтационного характера: их теперь связывает *общее отсутствие*. Но Иван уехал, исчез, его больше нет, и, следовательно, Дмитрию больше *нечем жить*. Теперь, когда его «свое» обернулось чужим, а «чужое» и враждебное оказалось кровно необходимым, у него не осталось ни своего, ни чужого. Его смерть в пустом трамвае завершает фильм как зримая метафора *медиации отсутствием* — самой парадоксальной трансформации СВК.

В какой-то мере этот вариант СВК напоминает «Идиота» в интерпретации Эткинда: «Жертвой становится третий член фигуры, невинная женщина. Это самый тяжкий из возможных исходов ритуального действия; убийцы ненадолго переживут жертву» (2003, с. 120). По мнению исследователя, гибель медиатора предвещает историческую катастрофу революции. Сходная конструкция в «Любовнике» ничего не предвещает и не обещает — это посткатастрофическое и постреволюционное решение.

Во-первых, отсутствие медиатора в «Любовнике» впервые по сравнению со всеми другими фильмами воспринимается как важнейшая, может быть, самая серьезная проблема, свидетельствующая о кризисе прежних культурных стратегий (власть интеллигента или обаяние простого человека).

Во-вторых, речь идет не просто об «исчезновении» медиатора (по неизвестной причине раз и нет!), а о *смерти* женщины, чье сердце не выдержало мучительного напряжения социально-культурной медиации, — о смерти, за которую несут ответственность и Человек Культуры, и Человек из Народа.

В-третьих, здесь, как, впрочем, и во всех других фильмах, дистанция между оппонентами сократилась довольно значительно — в силу поражения и той и другой стороны. Но, как и в «Кукушке», хотя и без ее сказочности, это сокращение дистанции не оборачивается «кризисом различий», запускающим машину взаимоуничтожения. Сила и новизна «Любовника» видится в том, что здесь переживание и осмысление кризиса идентичности в конечном счете строит между героями новые, прежде невозможные и немыслимые, мучительные, но необходимые каналы коммуникации. Превращение смерти героини в форму драматической связи между героями, заставляющей их смотреть на себя глазами другого и перестраивать под этим взглядом все представления о себе. Эта связь, эта энергетическая дуга, делает культурного героя зависимым от другого, в сущности, отнимая у него не только власть, но и свободу. Но такова искупительная жертва за самодовольное колонизаторское доминирование над Другим. Все это новое понимание связи между Человеком Культуры и сознанием Другого, вырастающее в «Любовнике», представляется сколь трагическим, столь и плодотворным переосмыслением обвалившегося СВК.

Не подмена медиации симулякрами «народа» и «культуры», а осознание ее отсутствия и осознание ответственности и той и другой стороны оппозиции за это драматическое отсутствие — такой выход из-под обломков сюжета внутренней колонизации предлагает фильм Тодоровского. На сегодня это, пожалуй, самая убедительная формула русского постколониального сознания. Она, полагаю, подойдет и для переосмысления дискурсов внешней колонизации.

«Цапля и Журавль»,
режиссер
Юрий Норштейн

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

Снег на траве

Главное, в кадре необходимо создать такие простейшие условия, при которых возможно только это действие и никакое другое. Можно даже путем размышлений прийти к тому, что фильм нужно делать в белом прямоугольнике экрана. Ведь это тоже пространство. Важно только прийти к такому результату. Поэтому под понятием «пространство» я подразумеваю не просто характерный пейзаж.

В этом смысле у нас была серьезная проблема на фильме «Цапля и Журавль». Как известно, цапля и журавль — птицы болотные, поэтому сразу же возник вопрос: где они будут жить? Если в гнездах на болоте, то выйдет история зоологическая. А если сделать для них некое подобие каких-то домиков, то получится совсем глупость — у журавля длинная шея, и, значит, это должен быть какой-то высоченный дом, который больше похож не на дом, а на туалет среди болот.

Художнику я сказал, что по цвету пространство должно быть бурым и на этом буром фоне вдруг лежит белое подвенечное платье. Вот как для меня обозначалась тональность фильма. В это же время мне попалась книжка по истории Древней Греции, и там была фотография птицы (может быть, это и была цапля, сейчас уже не помню) среди камней.

И именно тогда мгновенно возникло решение фильма: птицы будут жить где-то среди развалин старой усадьбы. Если бы в нем речь шла о воронах, подобное решение не пришло бы в голову, но цапля и журавль — две красивые белые, царственные птицы. И в этот момент фильм стал для меня понятен. Все остальное было делом техники.

Но, в свою очередь, пространство начало диктовать свои условия действия. Сразу появился фейерверк, качели для цапли, сломанная чугунная скамья. Детали возникали сами собой, из чего следовало, что мы с художником точно соединили эту историю и выбранное нами пространство.

История Цапли и Журавля сразу же стала превращаться в чеховскую историю. Герои Чехова живут с ощущением, что еще немного, еще какая-то малость, и счастье — вот оно.

Окончание. Начало см.: 1999, № 10, 11; 2001, № 9, 11; 2002, № 5, 8; 2003, № 1, 2, 3, 7.

Из всех фильмов «Цапля и Журавль» был самый легкий в работе, самый простой и сделался быстро, без напряжения, без конфликтов. Может, потому, что над этой сказкой я уже и раньше думал, не знаю, может быть...

На «Цапле и Журавле» появилось такое графическое решение, когда свобода легкой линии должна была пронизать его. Тогда возникла идея соединить фольгу и целлулоид, чтобы край фольги перешел в штрих, кадр становился свободнее и легко «дышал». Потом на этом фильме мы стали использовать для тонированных плоскостей чертежную кальку. Работать с ней было и сложно, и легко. Мы натягивали ее на планшет, грунтовали белилами, покрывали акварелью, и Франческа набросочно рисовала кистью по готовому грунту нужные детали. Они вырезались, и на них накладывался целлулоид, на котором легкими линиями и штрихами окончательно дорабатывались части декорации. Линии обрисовывали тонированное поле, что придавало графическую легкость всему пространству. Создавалось впечатление не только пространства, но и единого графического поля.

Как видите, изобразительная конструкция диктовалась условиями, а не просто придумывалась: дай-ка я сделаю в этой стилистике, а не в другой. Мне кажется безграмотным говорить художнику о графике, минуя образность. Я сказал Франческе: вот такой должен быть колорит фильма и таково его метафорическое ощущение, пронизанное пушкинским светом: «Печаль моя светла...» и гоголевской горечью: «Скучно жить на этом свете, господа...»

Помните сцену, где Цапля и Журавль среди высокой травы друг перед другом себя демонстрируют? Для меня абсолютно не случайно, что этот игровой нерв попал прямо в центр фильма.

Журавль. Я беру тебя за себя!

Цапля. Ты берешь. Да я... не иду!

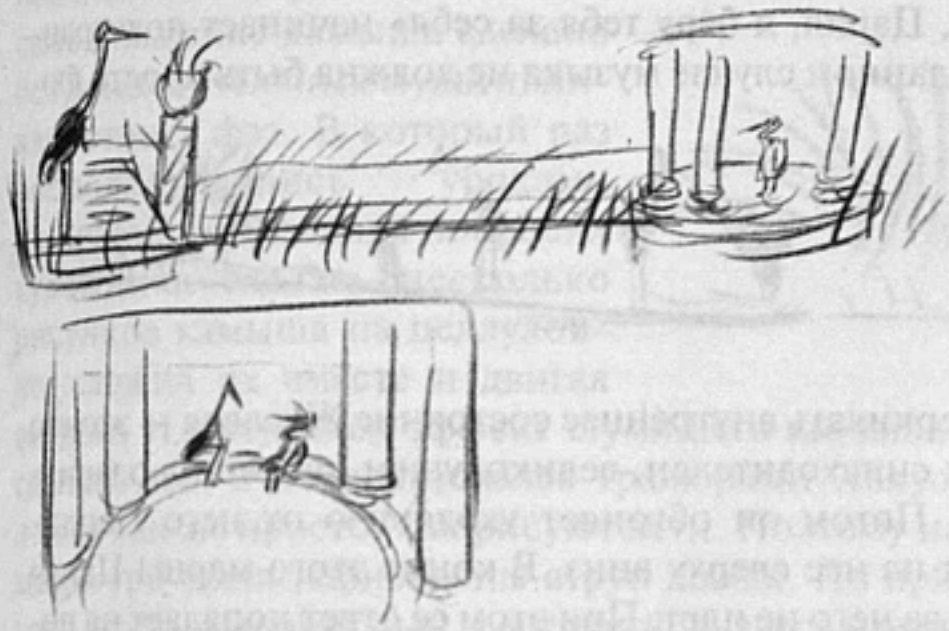
В какие-то моменты связующим веществом между изображением, словом, светом является музыка. Если свет — эфирное поле между персонажем и декорацией, то музыка — воспаренное изображение. В какой-то невидимой точке все строительные свойства кадра собираются в один пучок. В идеале должно

быть ощущение, что изображение — инструмент, извлекающий из пространства музыку. Тронешь изображение, тронешь и «струну в тумане»[1]. Если твое чувство не способно выстрадать музыкальную мысль, вряд ли найдутся аргументы для работы с композитором. Особенно когда фильм целыми частями строится в ритмическом соответствии действия и звука. По существу, фильм «Цапля и Жу-

[1] «Струна звенит в тумане» — это гоголевский образ из «Записок сумасшедшего».

равль» строился на музыкальном контрапункте. Декорация и пространство здесь – графическая рифма музыки.

На «Цапле и Журавле» у нас была четкая задача: весь музыкальный ряд должен был уместиться между вальсом и маршем: марш — мужское начало, вальс – женское. Я нарисовал композитору пластическую схему, где были чистые горизонтали, высокая трава, камыши и два съемочных объекта — фонтанчики, беседка с колоннами, в круге которой в какой-то момент действие должно замкнуться, а потом вновь выйти на бесконечную горизонталь.



Когда работаешь с композитором, необходимо не просто договариваться о том, что он напишет какую-то характерную тему, а непременно учитывать сложение всех слоев фильма – реплик, изображения, пластики, контрастного звучания, то есть всего того, что спрессовывается в единое движение, которое и называется кинематографией.

– Музыка к «Цапле и Журавлю» была записана до начала съемок?

– Частично до, частично после. Почему так? Потому что я сам еще не знал будущий ритм фильма. Я боялся ошибиться и боялся, что мы, записав всю музыку до съемки, провалим игру персонажей временны́м несовпадением. Поэтому я решил для себя: мы запишем клавир. Но клавир мы не записали, и я для ритма пользовался готовыми маршами и вальсами XIX века. Беря в основу любой марш, я приблизительно знал метраж и, соответственно, тактовое строение кусков. Героические и бравурные марши по ритму совпадают друг с другом. Так же и вальсы. В фильме два вальса. Один — вальс-воспоминание, другой — вальс-мечта.

– Вы не давали композитору заданий по времени?

– Нет. Почему часть музыки была написана до съемок, а часть после, определялось каждой сценой. Например, вальс в беседке, где между Цаплей и Журавлем разыгрывается некий дивертисментик со шляпой, и вальс в зеленом парке, где они танцуют, писались до изображения. Все остальные музыкальные куски — после. Я не хотел быть в зависимости от заранее написанной сцены, ибо не знал репличный расклад по монтажной фразе и что именно мне придется подрезать, сгоняя в общий ритм.

Я помню, как мучительно сочинялся вальс для беседки. Я браковал вальсы не по мелодии, а по пластике, они не соответствовали графике кадра. Помню, однажды ночью Меерович позвонил мне и сказал: «Юра, я, кажется, сочинил то, что надо» и проиграл по телефону именно тот самый вальс, который вошел в фильм. Думаю, что сложность с музыкой была, собственно, не в ней самой, а в ее соединении с текстом, ритмом действия и графикой. По существу слова и музыка — единая ритмическая строка фильма, подгонка их друг к другу требовала предельного внимания. Нарушение ритма ломало строку. Любопытным я бы посоветовал пересмотреть «Каникулы Бонифация» Ф.Хитрука. Этот фильм — совершенство гармонии, шедевр звукоритма, словоритма и музыкословесного и пластического единства. У Хитрука не только абсолютный музыкальный, но и актерский слух — я имею в виду разыгрывание сцен и голосовые интонации.

– А как вообще делалось это соединение музыки и текста?

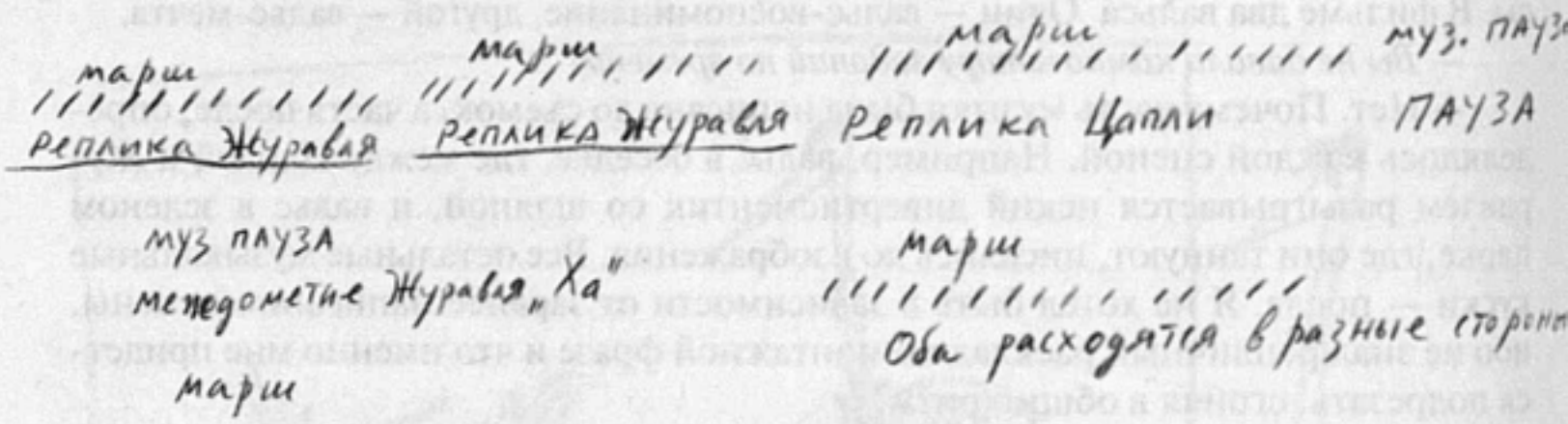
– Сначала я записал себя. Я не стал записывать актера из тех соображений, что актер задавил бы меня своими профессиональными изысками. Записав себя, я задал нужный мне ритм, и когда пришел Иннокентий Смоктуновский, он уже оказался в определенных рамках. И хотя интонационная свобода для него была полная, реплики укладывались в конкретное временно́е пространство, поскольку они были уже проговорены. В работе такой метод вполне надежен, но безусловно он не может предлагаться в качестве единственного.

Когда мы работали конкретно над эпизодом, где Цапля уходит от Журавля, а он стирает жилеточку, естественно, я говорил композитору о том, как реплика Журавля: «Слышь, сударыня Цапля, я беру тебя за себя...» должна соединяться с музыкой, которая здесь не должна выступать над словами. Я нарисовал Мееровичу схему этого куска. Выстраивалось это следующим образом. К реплике Журавля: «Ну, так уж и быть, Цапля, я беру тебя за себя» начинает подстраиваться музыкальный марш. В данном случае музыка не должна быть просто фо-

новой, она должна была подчеркивать внутреннее состояние Журавля — это его марш, его победа, ведь он так снисходителен, великодушен, он решил одарить Цаплю своим присутствием. Потом он обгоняет уходящую от него Цаплю. И пренебрежительно смотрит на нее сверху вниз. В конце этого марша Цапля показывает Журавлю, что она за него не идет. При этом ее ответ попадает на последние такты марша Журавля. Затем пауза. И в эту паузу укладывается ответ Журавля, то есть это даже не слово, это просто междометие: «Ха!» Не знаю, можно ли это перевести на японский?

— *«Ну что ж?», «Ну что?» — вот так.*

— Это плохо, вернее, может возникнуть плохое ощущение кинокадра. Вообще, на дубляж нужно приглашать режиссеров. Иначе теряется интонация. Действие становится гораздо беднее, если Журавль здесь ответил длинной репликой: «Ну что ж...» Нет, это не то. В данном случае почти абстрактное междометие гораздо больше говорит, чем конкретные слова. И сказано-то оно в паузе. Если графически представить схему движения этого эпизода, в котором распределены реплики, музыка и паузы, то музыкально получается вот такая конструкция, которую я и нарисовал композитору.

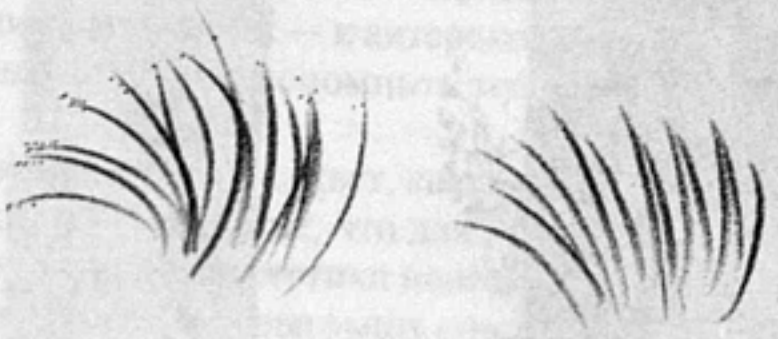


После реплики «ха!» звучит маршевая музыка победителей. Цапля и Журавль, довольные, что не уронили своего достоинства, расходятся. Внезапно музыка обрывается звуком струны на одной ноте, который перекрывается шумом камыша под ветром.

Цапля зашуршала в траве. Шум камыша переходит в шум дождя. А потом начинает нарастать другая музыкальная тема, которая строится от эффекта светящегося дождя. Я говорил композитору, что это должна была быть стеклянная тема.

А уже после этого идут слова Цапли: «Пойду помирюсь... и выйду за него! Журонька, так и быть...» и так далее.

Фильм начался для меня с ощущения шума камыша, поэтому не случайно, что звук этот попал в один из нервных узлов фильма. Кстати, само движение камыша сделано без дополнительных мультипликационных фаз. В который раз воспользовавшись уроками японской живописи, я попросил художника сделать несколько рисунков камыша на целлулоиде, сложил их вместе и двигал веером. И получился эффект шумящего камыша. Равно как и дождь. Чтобы сделать его, я воспользовался гравюрами Хокусая, который рисовал струи дождя так же просто, как рисуют дети. Поэтому на полосе целлулоида длиной метра три были нарисованы струи дождя. Но при этом нам нужно было сделать дождь живописный, светящийся: здесь светлый, здесь — темный. И сделать это за счет того, что разные слои целлулоида, которые лежали на разных ярусах, кинооператор высвечивал по-разному. Слой дождя, где света было больше, стал светиться, ореолить, получился эффект летнего дождя. Таких слоев, наверное, было четыре. В результате мы получили эффект дождя, который невозможно достичь, делая его отдельными мультипликационными фазами: на один слой дождя свет падает, на другой — нет, поэтому на одном слое он темный, на другом — светлый. Хочу добавить: меня тогда в который раз восхитил и удивил кинооператор Саша Жуковский, снимавший фильм. Какими простыми средствами он добился нужного эффекта!



Поймал себя на мысли, что кино имеет шарообразную форму. О его свойствах можно говорить с любой точки шара, так как эта точка соединяется с его параллелью и меридианом. Начнешь о звуке, перейдешь к музыке. И наоборот. Если о музыке — тотчас же перепрыгнешь к декорации, а та перефутболит к персонажу.

Какой слой по отношению к какому увертюра, сказать трудно. И снова парадокс: кино невозможно делать по строгому плану, поскольку невозможно упорядочить все слои фильма. Но его и нельзя не делать по плану. Можно напугать и себя, и окружающих, которые почему-то убеждены в твоей прозорливости и безошибочности избранного пути.

Изображение, звук, действие — только в твоем сознании. Кино — это сад из пятнадцати камней. С какой точки не взглянешь, один камень невидим. Но он есть. Нам остаются в хаосе кино только рифмы:

музыка — ритм
музыка — графика
графика — персонаж
ритм — графика
графика — технология.

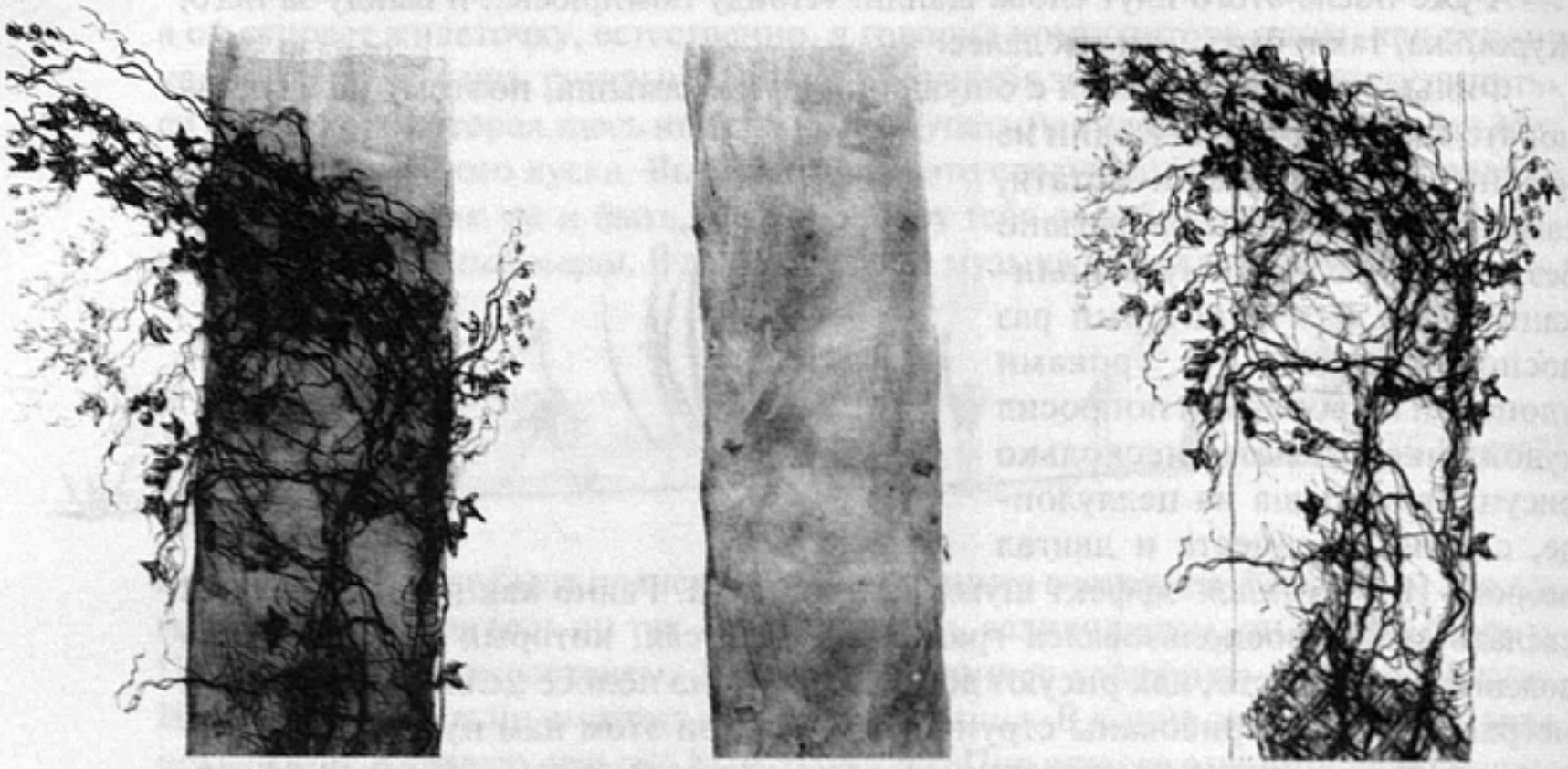
Собираюсь говорить о музыке, а начинаю описывать декорации. Но если говорю о декорации, то безусловно и о технологии. Фильм — это сплошь придаточные предложения.

Перед вами собранная декорация. Если отделить графику на целлулоиде от подложки на бумаге, то без целлулоидной накладки, без графики верхнего слоя декорация слепа, будто близорукий без очков, ей нечем «смотреть и разговаривать»[2]. Графика же дает возможность тональной фактуре обрести зрение. Она — необходимый верхний акцентированный слой. Иногда таких слоев несколько. Удобство в том, что каждый новый слой дает добавку к предыдущему.

---

[2] Некоторый парафраз из «Облака в штанах» В.Маяковского:

Улица корчится безъязыкая,
Ей нечем кричать и разговаривать!



Вот колонна из «Цапли и Журавля». Она становится декорацией, когда мы накладываем на нее слой графики. Сначала целлулоид, на котором нарисован плющ, обвивающий колонну, и еще целлулоидный слой с плющом на балкончик. Потом сюда деревья. И вот уже перед нами кусок декорации, которой не было, так как я просто разные ее элементы соединил воедино. И, несмотря на то что это сделано спонтанно, они все равно соединяются друг с другом...

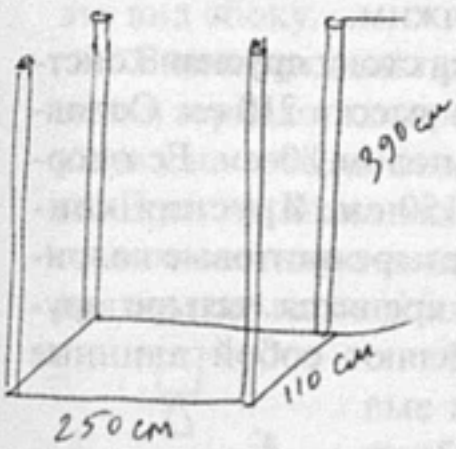
Или вот целлулоид с камышами. Когда нашелся этот изобразительный ход, то фильм стал развиваться очень быстро. И камыши художником сделаны почти молниеносно — это видно по тому, как

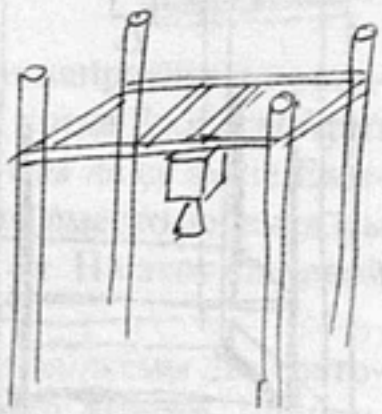
двигалась кисть. Равно как и деревья. А вот еще одно дерево, из другой декорации, которое специально рассчитано на свет сквозь него, идущий снизу. Помимо того что декорация рисуется, она еще делается с расчетом на определенную световую среду. Она образуется из соединения освещения и целлулоидных слоев. Свет, цепляясь за шероховатости целлулоида, какие-то пятна, штрихи, дает

случайные, но направленные эффекты, наполняет декорацию почти осязаемой плазмой. Внезапные преображения декорации меня поражали каждый раз, хотя я готов к неожиданностям, я жду их.

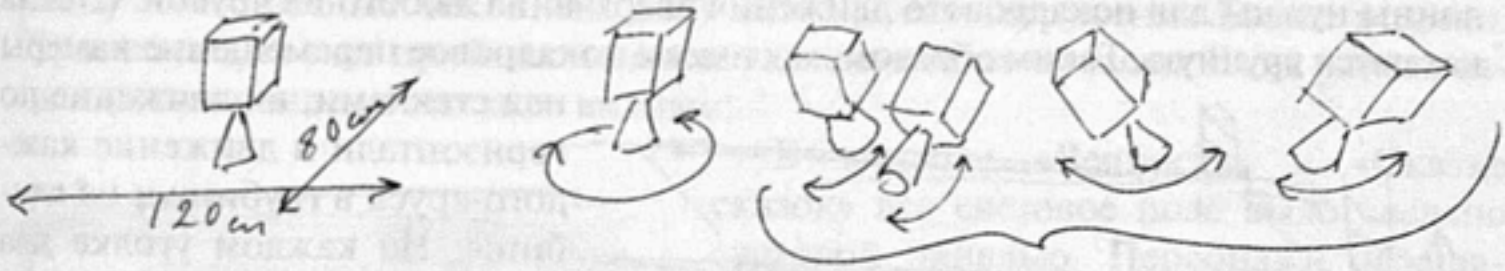
В свою очередь, свет завязан с конструкцией съемочного станка. О свете нельзя рассказывать, не познакомившись со съемочной технологией. Технология света возвращает нас к декорации, декорация — к актерской игре, игра — к строению эпизодов, которые вновь заставляют вспомнить музыку монтажно-ритмической фразы, и т.д. и т.п.

И снова в который раз: изображение, графика, цвет, свет, персонаж, технология, музыка, звук, время... Для кино — это то же, что для литературы слово. И, в отличие от нее, в мультдвижении никакая эстетика невозможна без технологии, точно соответствующей драматургии и розыгрышу сцены. Чувственный розыгрыш должен ориентироваться на технологию, которая, в свою очередь, открывает знание — каким путем формируется сцена?





Конкретная технология влияет на конкретный эпизод и даже больше — на выбор фильма. Для кинокадрика размером 18x24 *мм* необходимо привести в движение гигантский фабричный механизм. Технология съемки — место братания алгебры и гармонии. Эмоция кинокадра должна пройти через железо съемочного станка, через все его параметры: опорная площадь 250x110 *см*, высота 390 *см* (но можно и выше, в зависимости от высоты потолка). Станок имеет четыре опорные колонны по углам. На колонны крепится подъемная рама, на которую вешается кинокамера. Рама с камерой двигается вверх-вниз по колоннам на 150 *см*. Камера имеет возможность двигаться по раме в горизонтальной плоскости вдоль и поперек съемочного поля, соответственно на 120 и 80 *см*. Камера вращается вокруг своей оптической оси на 360 градусов. Кроме того, по принципу штативной головки камера имеет возможность менять угол наклона вдоль и поперек съемочного поля.



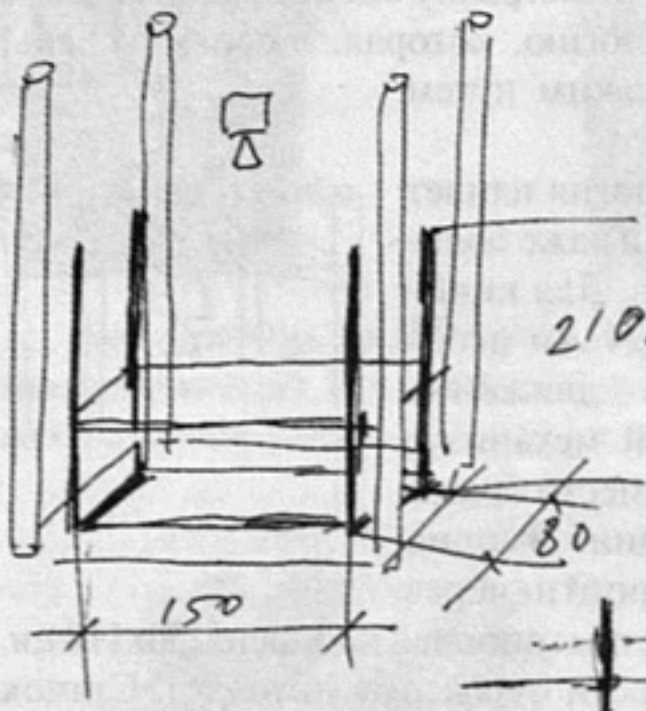
Камера практически может находиться в любой точке съемочного поля, что и является принципиальной разницей между нашим съемочным станком и всеми другими. Его преимущества в том, что мы соединяем общий свет со светом остронаправленным и эффектным. Если бы камера двигалась только по вертикали, без боковых перемещений, мы не смогли бы снять ни одной панорамы по кадру с эффектным освещением или рирпроекцией.

Компьютерные техники скажут: «Съемка времен Навуходоносора». Пожалуй, что и так. Но эйнштейновская теория относительности не отменила ньютоновскую механику, равно и компьютер не отменяет перо, краску и кисть. К тому же весь компьютерный набор может рухнуть в преисподнюю от одного злодейского вируса. Думаю, что неуклюжая техника еще пригодится. Какая-нибудь суперкамера не освобождает от бездарности. Даже усугубляет ее, поскольку делает режиссера пассивным.

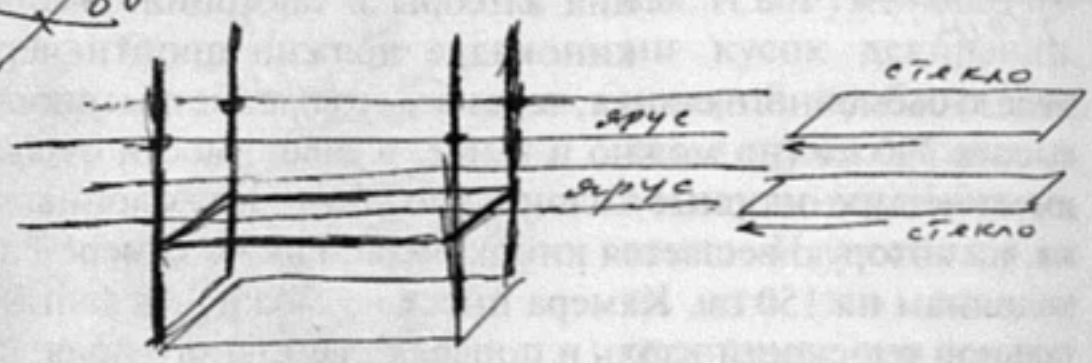
Хорошо бы молодым режиссерам начинать работать с неуклюжей техникой. Появляется необходимость думать и дисциплинировать фантазию. Преодоление невозможного заостряет киноязык.

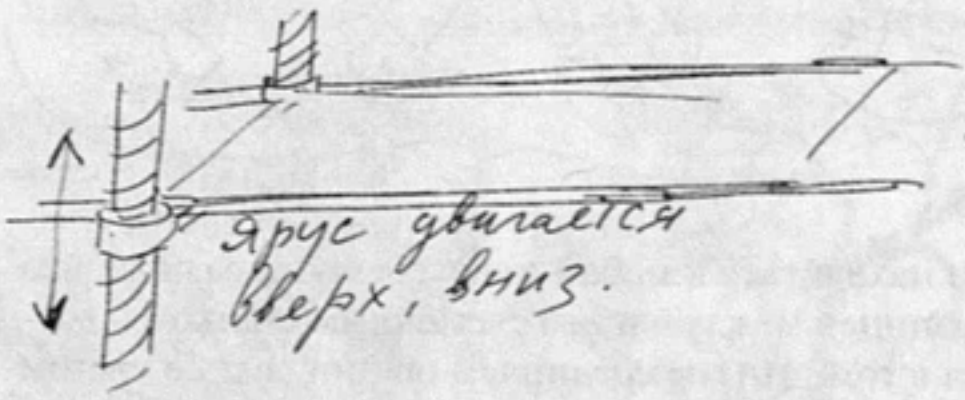
Я говорил, что технология влияет на монтаж. Приведенные выше съемочные возможности тому пример. Без крепления камеры на штативной головке мы бы не сумели снять в «Ежике в тумане» панораму по дереву снизу вверх в ракурсе.

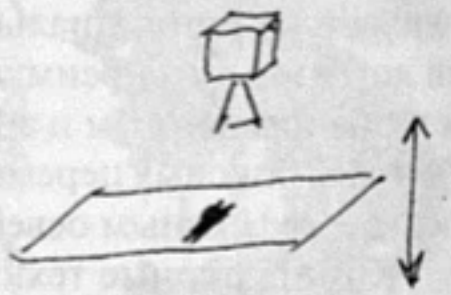
Здесь какой-нибудь буквоед вполне резонно может заметить: мол, говорит о неуклюжей технике, а камера движется с разными наклонами. Да, действительно так. Только на «Ежике» мы вообще не имели съемочного станка, даже самого элементарного. И камеру приходилось ставить на штатив, то есть условия работы были самые допотопные. Но именно дремучий метод заставил нас думать, так что мы с кинооператором открыли принципиально новый метод съемки на ярусных стеклах. В сущности, мы освободили камеры от привычного перпендикулярного положения по отношению к плоскости яруса. И уже потом был сделан станок с подвижной во всех осях камерой. Вот в чем дело-то, сказанное подтверждает, что неуклюжие условия иногда благо, не говоря уже о цензуре. Она временами очень освежает мозги и собирает личность. (Я не о политической цензуре, цель которой — убить личность. Я об ограничениях, которые усиливают творческую интенсивность.) Но продолжим.

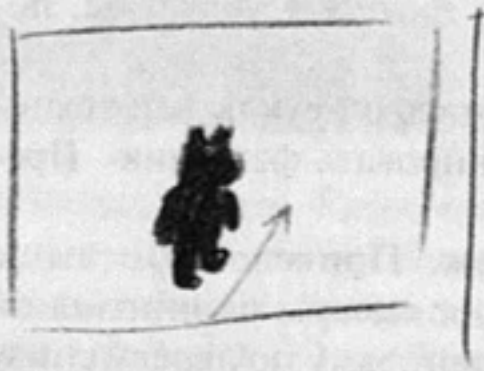


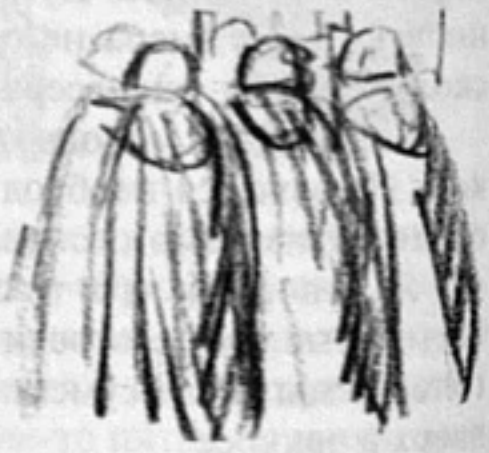
Внутри станка стоит ярусная конструкция. Ее общая высота 210 *см*. Основной уровень над полом 80 *см*. Ее опорная площадь 90x150 *см*. Ярусная конструкция имеет четыре винтовые колонны, на которых крепятся четыре яруса. Они представляют собой длинные металлические уголки (270 *см*), каждый из которых закреплен в двух точках на винтовых стойках. По боковой стенке каждого уголка крепятся ролики, по которым катаются в горизонтальной плоскости стекла. Размер стекол варьирует по необходимости. Их ширина 80 *см*, длина от 120 до 150 *см*. Винтовые колонны нужны для покадрового движения вверх-вниз любого из ярусов. Стекла катаются вручную. Таким образом, мы имеем покадровое перемещение камеры над стеклами, их движение по горизонтали и движение каждого яруса в глубину и из глубины. На каждом уголке два или три ряда роликов для стекол. Это означает, что на каждом уголке мы можем расположить два или три стекла одно над другим на расстоянии 1,5 *см*. При съемке массовки мы можем расположить персонажи на каждом стекле. Примером тому уличный эпизод из «Шинели». Движение ярусов в глубину и из глубины дает возможность покадрового движения персонажа на камеру и от камеры.



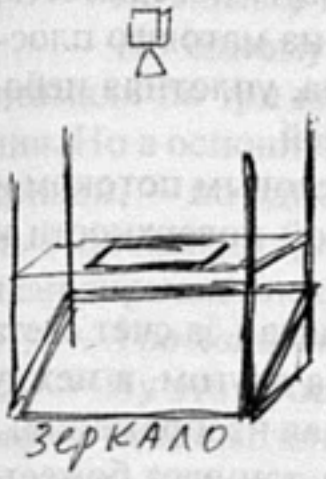






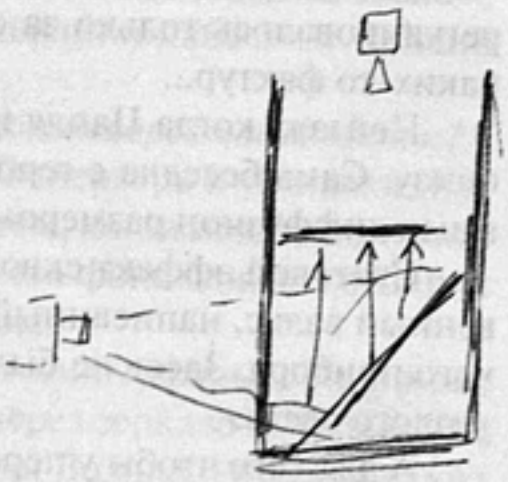


Вспомним движение Ежика в туман и из тумана, Волчка, уходящего в освещенный дверной проем, солдат в плащ-палатках, уходящих от дома в те-

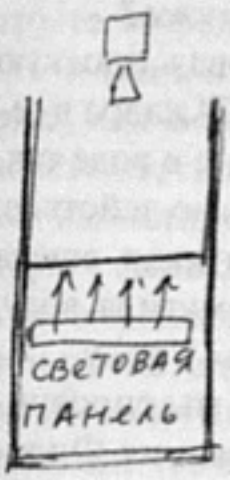


мень. Без глубинного движения ярусов подобный эффект был бы невозможен. При необходимости к стационарным ярусам мы можем добавить еще четыре яруса, но без их движения в глубину, из глубины.

Под ярусной конструкцией под углом 45 градусов стоит зеркало с наружной амальгамой площадью 120x120 *см*, которое необходимо для рирпроекции. Каждому, кто имел дело с комбинированным кадром, с совмещением снятого изображения с декорацией или персонажем, знаком этот съемочный принцип. Вот сюда мы проецируем изображение, а это вид сбоку.

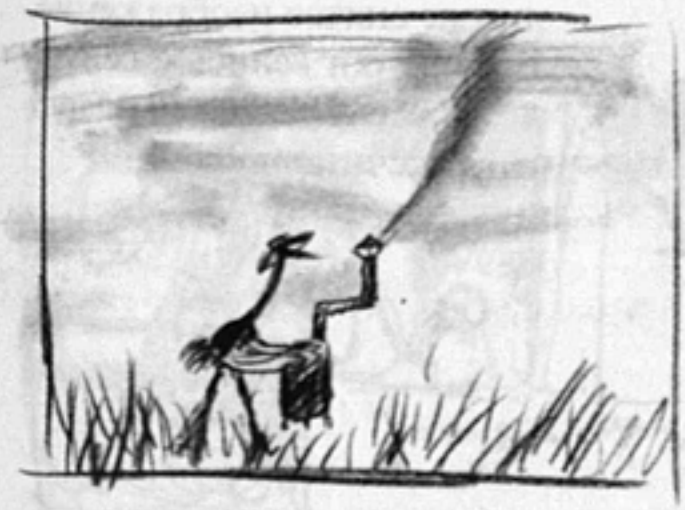


В покадровый проектор мы заряжаем снятую пленку и направляем проекцию в зеркало, которое отражает ее на экран. Снимая кадр, когда Ежик смотрит в лужу на звезды, вначале мы сняли воду со звездами, а потом на ее фоне Ежика. Если необходимо световое поле — например, небо, — то вместо зеркала мы ставим световую панель на высоте 80 *см*. Ее размер 120x80 *см*. На этот световой прямоугольник мы кладем рисунок облаков.



По бокам станка для общего света расположены две световые панели размером 80x80 *см*. Они меняют высоту, наклон, приближение и удаление от съемочного объекта. Световая панель под ярусами дает эффект светящегося экрана. Начиная с «Цапли и Журавля», мы использовали этот эффект. (Не разговор об искусстве, а какая-то технологическая записка. Но куда же от нее деться. Технология доводит до гриппозного бреда, но ее не перешагнешь.)

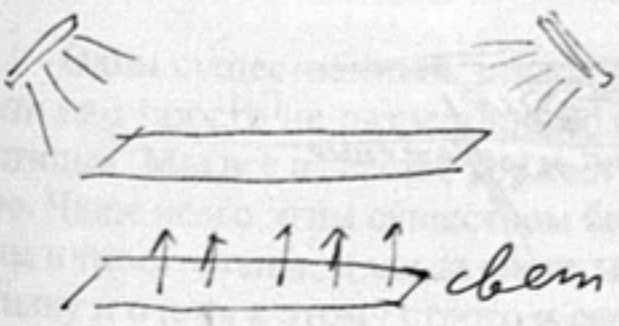
В «Ежике в тумане» весь туман сделан на сочетании света снизу и света с боков. Предварительно аэрографированный целлулоид помещался над световой панелью. Иногда целлулоидных слоев было несколько и между ними на ярусе лежал персонаж. Усиливая или уменьшая свет снизу или с разных боков, мы получали эффект погружения Ежика в туман. Кроме того, за счет приближения или удаления от слоя тумана Ежик размывался или становился отчетливо видным.

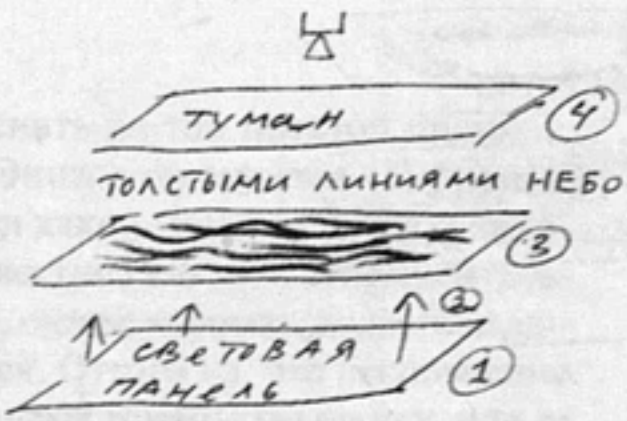


В эпизоде «Вечность» в «Сказке сказок» все световое поле было сделано световой панелью. Персонажи освещались сверху, и их свет был уравнен с силой света окружающего их пространства. Создавался эффект линейной графики.

— А как делалось небо в эпизоде, где Журавль несет печку и оглядывается на крик журавлей?

— Небо было не рисовано, а сформировано светом. Вот так: это световая панель (1). Отсюда идет свет (2). Дальше — еще один ярус (3). На этом ярусе у нас лежал целлулоид, на нем черной краской были сделаны волнистые полосы (4). Ярусом выше (5) лежала матовая поверх-





ность, то есть будущие облака. Отдаляя от черных полос матовую поверхность, мы смягчали их до состояния волнистых облаков. Мы могли на матовую плоскость класть двойной, тройной слой напыленного целлулоида, уплотняя небо. Тем самым мы регулировали мягкость летящих в небе журавлей.

Вообще, воздушное пространство кадра было сделано световым потоком и регулировалось только за счет плотности целлулоида, матовой поверхности и каких-то фактур...

Пейзаж, когда Цапля и Журавль сидят в беседке, тоже сделан за счет света снизу. Сама беседка с героями лежала на одном ярусе, лес на другом, а между ними диффузион размером в съемочное поле, который смягчал изображение.

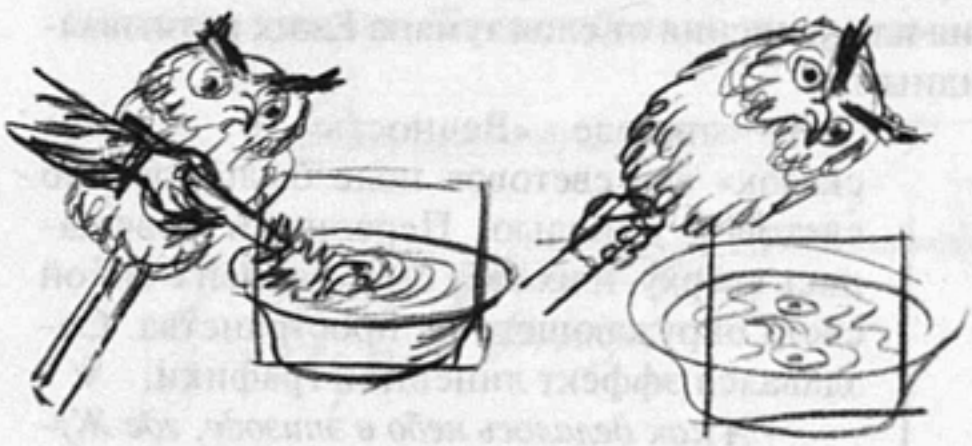
Световой эффект сквозь деревья, когда Цапля и Журавль танцуют божественный вальс, написанный Мееровичем, сделан за счет одного бокового светового прибора. Здесь не было цветных фильтров. Только сочетание холодного и теплого света.

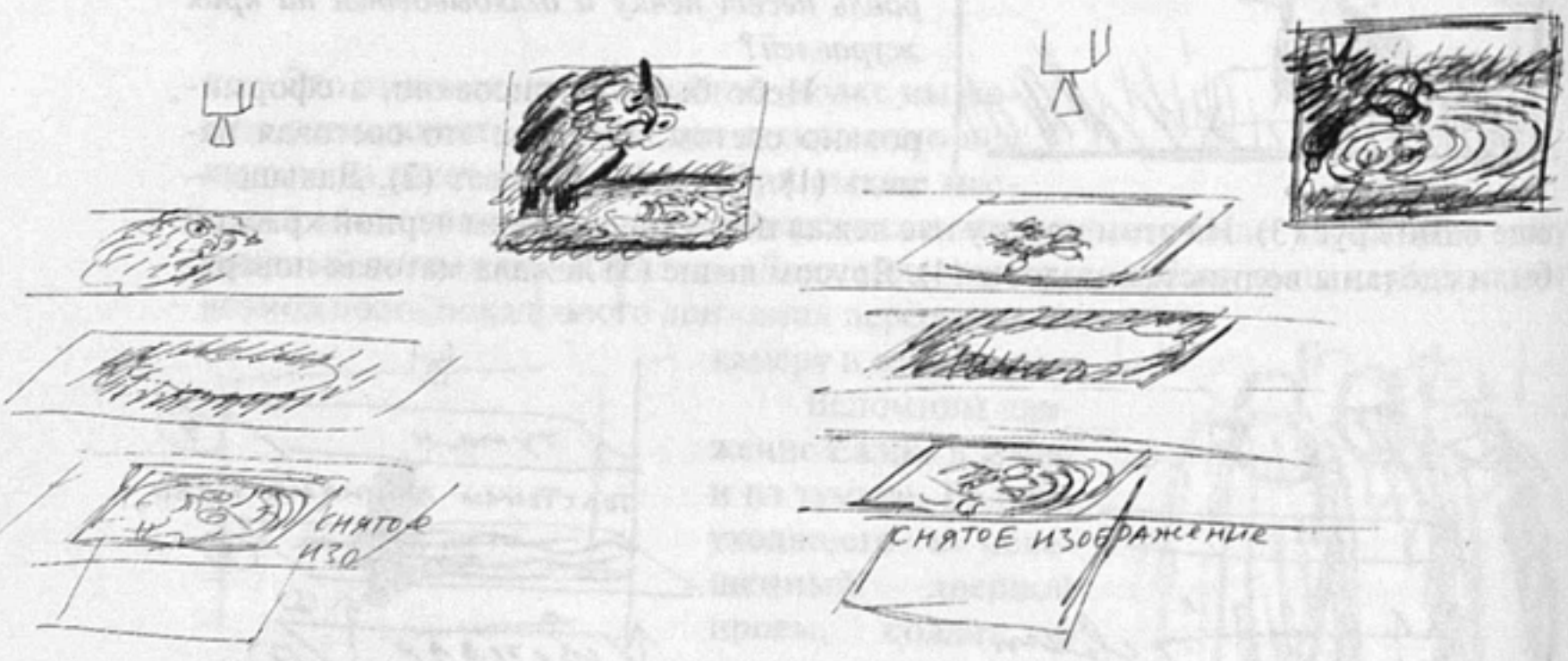
А для того чтобы у персонажей не было теней, мы ставили свет таким образом, чтобы тени уходили за пределы съемочного поля. Но так как мы пользовались светом снизу, то даже если от света сверху возникала тень, она нейтрализовалась нижним светом. Прозрачная декорация позволяла нам свободнее пользоваться светом сверху. Декорация, где Цапля и Журавль танцуют вальс в зеленом парке, вся построена на сочетании нижнего и верхнего света.

— А как сделано в «Ежике в тумане» отражение Филина в луже?

— Художник нарисовал плоскую фигуру Филина, и мы на 24 кадра в секунду сняли его отражение в воде так, как и должно строиться само действие: он наклонился, потом в кадр вошла его лапа, которая взбаламутила воду, потом он опять «заглянул» в воду.

Снятое изображение мы спроецировали под нарисованную лужу, предварительно расписав все движения Филина и воды покадрово. Я знал, где что будет, и передвигал Филина, лежащего на ярусном стекле, в соответствии с Филином, который отражался в воде. Его лапу мы тоже сделали отдельно. Я сунул ее в кадр и плескал ею воду. А потом этой же лапой Филина, лежащего на стекле над проекцией изображения, мы перекрыли уже снятое изображение. Все съемки велись с секундомером, так как мы заранее рассчитали время.





— По скольку кадров вы снимаете?

— По одному, по два. Когда засыпает младенец и у него веки тяжелеют, снимали по три кадра или даже по четыре, здесь очень небольшие передвижения. Но в основном по два кадра. А там, где идут быстрые движения по сложной кривой, — по одному. Например, в светлом эпизоде, где люди сидят за столом, мы снимали по три кадра. Нужно было дать чуть замедленное движение. Общий план скрывает некоторую его дискретность.

— А по каким принципам вы выбираете кадры для комбинированных съемок?

— Ну это просто само собой приходит в голову. Фейерверк в «Цапле и Журавле» бессмысленно было делать анимационным путем, когда можно получить готовый фейерверк, эмоциональный сам по себе. На его фоне одинокие Цапля и Журавль, которые освещались еще и боковым светом.

Или когда Волчок бежит по шоссе, а за ним — машины, фары... Натурные кадры слепящих фарами машин мы спроецировали через зеркало на экран под камерой. И уже на фоне этой живой проекции снимали Волчка, который лежал ярусом выше. Проекция двигалась покадрово, и Волчок передвигался в соответствии с движением снятых автомобильных фар.

Зачем сочинять такого рода изображение, если можно получить его простым путем? Важно только, чтобы сама физиология натурного изображения не вылезла за пределы мультипликации, поэтому в кадре лишь свет от фар машин, и его отражение на мокром асфальте. Если бы мы задались целью показать здесь что-то эффектное, то драматизм действия мгновенно рассыпался бы.

У меня в сценарных набросках осталось описание довольно большого эпизода, как Волчок бежит по шоссе, по которому едет «пьяный» автобус. Пьяные советские люди возвращаются откуда-то с пикника. Они хорошо провели время, выпили, плотно закусили и вот теперь возвращаются домой и видят, что на дороге мелькнула фигурка зверя. Автобус начинает его преследовать. И, знаете, как заяц, который не может вырваться из света фар, Волчок бежит в этом световом пучке, а из автобуса летят бутылки и «взрываются» вокруг него. И пассажиры пьяные, потные горланят какую-то детскую песенку из мультфильма. Потом я понял, что слишком большая нагрузка на эпизод задержит темп фильма. Если бы он был не тридцати-, пятидесятиминутный, тогда можно было бы сделать этот эпизод подробно.

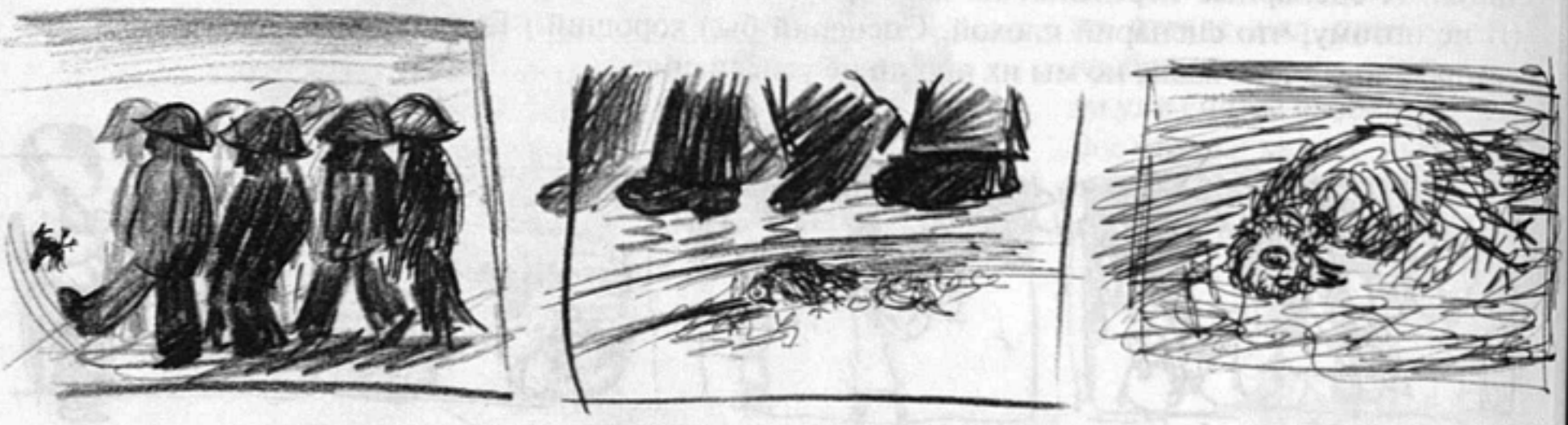
Из «Сказки сказок» выпала, наверное, половина или больше того, что я сочинил. А сценарные переделки по ходу фильма занимают три четверти его. (И не потому, что сценарий плохой. Сценарий был хороший.) Есть эпизоды, которые мне очень жаль, но мы их просто не успели снять.

Один существенный эпизод мы не смогли снять по той простой причине, что нам просто не разрешили больше снимать. Эпизод называется «Похороны птицы». Мы все в детстве торжественно хоронили какое-нибудь убитое существо. Чаще всего этим существом была птичка. Известно, что дети сентиментальны и трогательны, и когда видят мертвую птичку, они ее хоронят, делают ей могилку и очень к этому строго и серьезно относятся. Оттого ли, что беспомощно болтается головка и растопыренные перья открывают тоненькую шейку, или ее

прикрытый прозрачной пленкой глаз со всей очевидностью говорил, что она мертва. Но в памяти остались похороны птицы. Кроме всего прочего этот эпизод рифмовался с зимним эпизодом и с военным, с похоронками. Мы собрали предвоенные и послевоенные фотографии. Франческа по этим фотографиям сделала эскизы, рисунки и нарисовала участников траурной церемонии. Я предполагал, что процессия будет сопровождаться самодеятельным оркестром. Кто-то из детей должен был играть на скрипочке-четвертушке, другой ударял в крышку от кастрюли. Кто-то отбивал ритм по доске или вызванивал гвоздем по гвоздю, висящему на тонкой нитке. Я предполагал траурный детский марш. В старой колясочке на куске ваты лежала птичка, висел венок, и дети с серьезными лицами сопровождали этот импровизированный катафалк. К сожалению, эпизод не был снят.

Жаль. Он придал бы фильму дополнительную торжественную интонацию. Много лет спустя специально для выставки в Киномузее Франческа сделала по тем давним персонажам один из лучших своих эскизов.

И в рифму к этому эпизоду был еще один из времени 70—80-х годов. Новый район Москвы. На фоне вечерних светящихся сквозь осенний туман окон, как сквозь вату, едут машины, а по тротуару идут великовозрастные молодые люди, одетые в «наполеоновские» треухи (в параллель наполеоновскому «зимнему» эпизоду), и лениво подбрасывают ногами мертвого голубя. Голубь — как тряпка — падает, все падает, падает, потом сваливается на обочину. Компания про-



ходит мимо, а мы берем крупно лежащую среди прибитой грязи, осенней листвы, смятых сигаретных пачек мертвую птицу — и в открытом глазу ее мы видим свет проносящихся мимо машин.

Или еще эпизод, когда улица моего детства с двухэтажными маленькими домами загорается с краю и дома, как горящая гирлянда, поднимаются вверх и уходят в небо, а на черную обугленную землю опускается белая скатерть. Эта сцена есть в одной из раскадровок. Вообще, фильм «Сказка сказок» компоновался такими полосами. Мы проходили через них, чтобы, наконец, прийти к мгновению счастья в длинной панораме «светлого» эпизода.

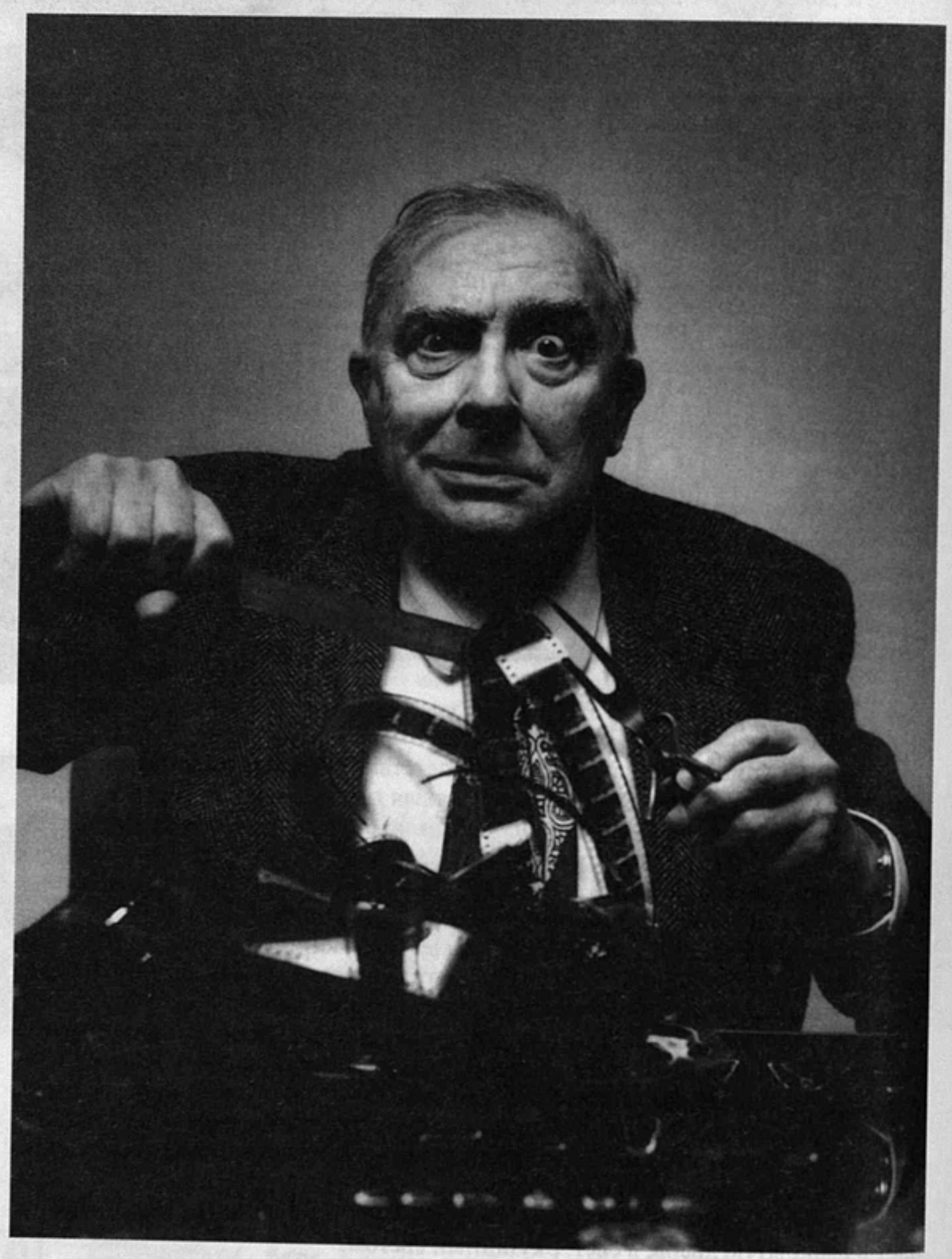
Но когда я говорю о счастье, речь не идет о гармонии природы. Такого быть не может, поскольку природа тогда прекратила бы свое существование. Природа вся построена на гармоническом сдвиге, она существует посреди времени. Поэтому она и живет. Она катится среди времени, как с горки, неторопливо, но неуклонно. Кино тоже отрезок времени. Его действие не может замереть в своем совершенстве. Если замрет, будет тяготеть к распаду. Принцип велосипеда. И, может быть, именно в этой *не*гармонии существует некое косвенное доказательство существования иной гармонии, о которой мы не можем ничего знать, но об этом я говорить не могу и не умею.

У меня есть только необъясненное ощущение, например, когда Волчок идет в раскрытую дверь, в свет, окутанный светом.

Или то состояние в эпизоде с уходящим Путником, которое я бы назвал таким состоянием, где нет стремления никуда больше. Для меня оно — точка без движения. Это труднообъяснимое состояние... Наверное, его нужно каждому поймать. При этом оно не может длиться бесконечно, оно может посещать нас в какие-то мгновения. Посещать и уходить. Иначе если оно будет с нами постоянно, если мы будем в нем присутствовать, мы потеряем гармонию.

КЛОД ШАБРОЛЬ:

«Время — деньги»



Клод Шаброль

Когда я снимал свой первый фильм — «Красавчик Серж», — мне было двадцать девять лет и никогда прежде я не бывал на киностудии. Мои познания о кино были чисто теоретическими. Так что когда мы приступили к первому плану и оператор захотел, чтобы я посмотрел в визир, я уткнулся в расположенный под ним штырь. Обычно на этом карьера режиссера заканчивается. Но я сумел внушить съемочной группе уважение к себе, ибо до прихода на площадку

посмотрел огромное количество фильмов и отлично знал, чего добиваюсь. На съемках я ни разу не растерялся и не проявил нерешительности, и это, думается, успокоило моих подчиненных. Лучше всего я уяснил на этой картине, насколько верна для кино формула «время – деньги». Я проявлял такую придирчивость в мелочах, что уже через неделю отставал от плана на три месяца. Мой ассистент объяснил мне, что с такими темпами я быстро израсходую смету. А так как я был сам продюсером фильма, то призадумался. Постепенно я привык работать быстрее и понял, что главное для режиссера — не добиваться своего в каждой детали, а безошибочно определять самое существенное и уметь сосредоточиться именно на этом. Мне кажется, что всякий начинающий режиссер совершает ошибку, не понимая, что важно, а что не важно. Он придает значение всему и хочет всем все объяснить: почему ставят камеру в данном месте, почему используют тот или иной объектив и т.п. С годами я понял, что надо иметь общее представление о фильме, который собираешься снять, надо видеть его как целое. И если не удается объяснить некоторые вещи – тем хуже! Все равно ведь придется снимать. Успеху фильма способствует возможность все тщательно заранее продумать. Мне кажется, что многие режиссеры приходят на съемку не подготовленными для нормальной работы. Поэтому они теряют время и вместо художественных проблем вынуждены решать экономические.

Придумывать стиль, а не форму

«Грамматика» кино, то есть старая голливудская система, была создана для того, чтобы ее нарушать, что и делалось постоянно. Тем не менее полезно знать некоторые правила, чтобы на них опираться. Так, например, важно знать, что когда снимаешь план, в котором персонажи разговаривают друг с другом, не надо, чтобы актеры смотрели в одну точку, ибо после того как фильм будет смонтирован, станет видно, что они повернулись друг к другу спиной. Помимо этого можно делать что угодно. Как в литературе. Есть грамматика, но каждый писатель использует свой стиль, пренебрегая подчас всеми правилами, но не забывая о том, что было написано до него. Не следует путать стиль с формой. Скажем, сейчас в кино появилась весьма раздражающая меня телевизионная манера съемок — в духе «мнимого репортажа», когда оператор с камерой на плече следует по пятам за персонажем фильма. Больше всего меня возмущает, что кинематографисты не хотят понять, что тем самым мы идем против искусства кино. Вот актер разговаривает, сует руку в карман, чтобы вынуть платок, и камера следит за его движением. Разве это интересно? Если вы забавляетесь, показывая все, что видите, значит, у вас нет своей авторской точки зрения. Результат такой съемки имеет видимость стиля, но на самом деле режиссер просто не умеет выбирать. Меня поражают режиссеры, которые считают, что, умножая количество планов, они добиваются более напряженного ритма. Я считаю, что все как раз наоборот. Шестьдесят планов по секунде каждый покажутся вам более длинными, чем один минутный план, это зависит от определенных свойств сетчатки глаза. То же относится к замедленному плану с умирающим человеком. Его используют все, и даже обожаемый мной Сэм Пекинпа прибегает к ненужной замедленной съемке, когда показывает, как убивают людей. С моей точки зрения, «хореографируя» смерть, превращая ее в балет, режиссер лишает ее значения. Часто это происходит от намерения всячески навязать стиль с помощью чисто формальных новаций. Я же чем дальше, тем реже прибегаю к агрессии формы, к внешним эффектам. Точнее, я стремлюсь придать эффектам правдоподобие, то есть сделать так, чтобы они не казались просто приемом. Например, в картине «Цветок зла» надо было сделать так, чтобы зритель почувствовал, что между персонажами, сидящими в машине, что-то произошло. Сначала я снял сцену снаружи, а затем, решив показать то, что скрывается за видимостью, поставил камеру внутри машины и снимал крупные планы. А когда герои стали пытаться спрятаться, я поместил ее на заднее сиденье и снимал их спины. Таким образом, без единого слова зритель понимает, каковы отношения между персонажами. И когда позднее герой, которого играет Мажимель, говорит, что

Клод Шаброль, Жаклин Сассар, Стефани Одран на съемках фильма «Шпионки»

Клод Шаброль, Бернадетт Лафон, Жерар Блан, Жан-Клод Бриали на съемках фильма «Красавчик Серж»

не любит отца, это не становится открытием для зрителя: его подготовили. Вот такие невидимые манипуляции зрителем мне особенно нравятся в кино.

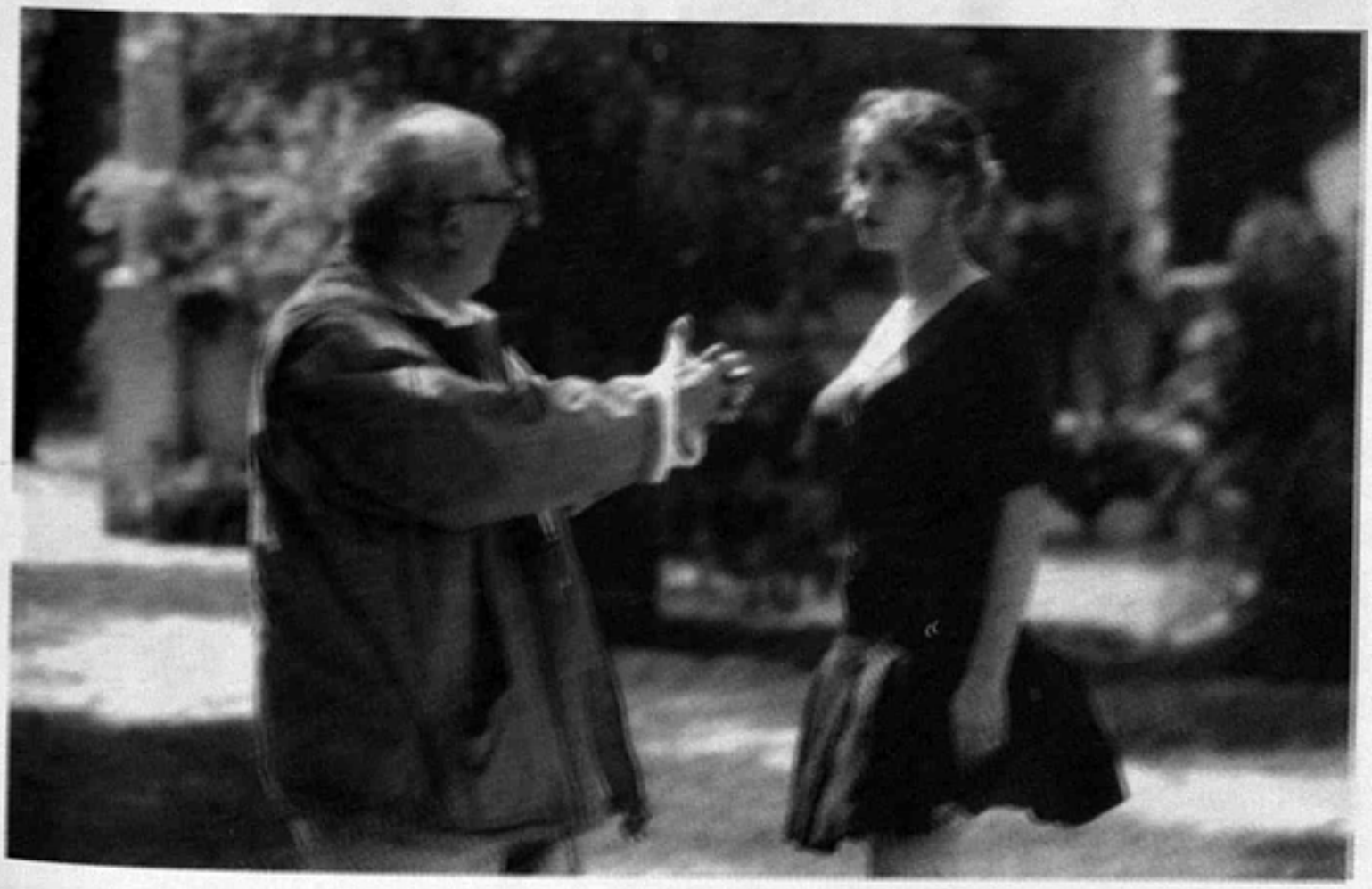
Руководить — это значит поменьше говорить

Приступая к съемке сцены, я обычно знаю, куда поставить камеру., и, начиная работать с актерами, делаю все, чтобы им было удобно, то есть чтобы в самый важный момент камера была направлена на них, чтобы они знали, что найденное ими перед зеркалом выражение лица будет зафиксировано. Короче, чтобы они не работали зря. Это обычно происходит в первые два-три дня съемок. После этого, поняв, что режиссер ему доверяет., актер обычно ведет себя соответственно: он спокоен, раскован, свободен и откровенен со мной. Я делаю мало дублей, это связано с тем, что я много репетирую. Но я не очень настаиваю на своем, ибо иначе действия актеров быстро становятся механическими. Необходимо все же дать им поработать на проволоке без страховки, так будет лучше. С опытом ко мне пришла уверенность в том, что надо поменьше руководить артистами. Я даю указания, как им вести себя в кадре. Например, на картине «Цветок зла» я

предложил Бернару ле Коку: «У твоего героя все время должны болтаться руки». А Жан-Пьеру Касселю в «Разрыве» сказал: «Главная проблема твоего героя заключается в том, что он боится, что с ним никто не считается. Ему кажется, что он исчезнет, как дым. Поэтому он чаще идет на ощупь». Такие детали помогают актеру понять суть персонажа. Но не следует показывать артистам, что они должны делать. Им надо позволить пробовать разные вещи — жесты, мизансцены, интонации, позволить даже менять текст реплик. У меня нет авторских амбиций. Подчас у актера возникают гениальные предложения, ими следует непременно воспользоваться. Но когда они говорят глупости, надо проявить твердость, спокойно объяснить им, что они ошибаются, и даже разобрать, из чего могла эта ошибка возникнуть. Больше всего меня раздражает, когда актеры прибегают к штампам. Это чаще всего бывает у дебютантов, ибо с помощью штампов они пытаются скрыть свой страх, растерянность. Помнится, на фильме «Спасибо за шоколад» одна актриса взяла за привычку говорить, качая головой. Тогда и я стал с ней разговаривать, качая головой. Она нашла это странным, и я сказал ей: «Именно так ты разговариваешь, когда тебя снимает камера». Я сказал это легко, словно шутя. Ибо с актерами надо говорить уважительно. Иные великие режиссеры кричат на актеров, обзывают последними словами, унижают, создают на съемке напряженную обстановку. Я так никогда не поступаю.

Актер должен любить своего героя

Я никогда не пишу сценарий на актера, ибо тогда окажешься в западне, словно предлагая актеру играть то, что он уже играл прежде. Выбирая актера, я ориентируюсь прежде всего на то, интересен ли он мне. Исполнитель должен быть личностью. Мне случалось встречаться с актерами, которые были очень хороши в самых разных фильмах, но, поужинав с ними, я понимал, что мы не столкуемся. Никогда не надо мистифицировать актеров, то есть, к примеру, приглашать парня, которого считаешь глупым, для того чтобы он сыграл роль глупого человека. Это нечестно и к тому же не даст результата. Я сторонник использования контрапункта, исхожу из того, что актер может сыграть все, просто не все играют одинаково. Когда я пригласил Жана Янна на роль в фильме «Пусть умрет зверь», я сказал ему: «Ты увидишь, это потрясающая роль негодяя». Он ответил: «Нет проблем». На съемке он всячески старался оправдать поведение своего героя. И это главное, ведь если актер действительно перевоплощается в персонажа, он должен его (себя) любить. Мне не интересны актеры, которые устанавливают дистанцию между собой и героем — вероятно, из страха, что зритель не увидит разницы, перенесет на исполнителя черты негодяя, мерзавца, убийцы. С моей точки зрения, это большая ошибка.

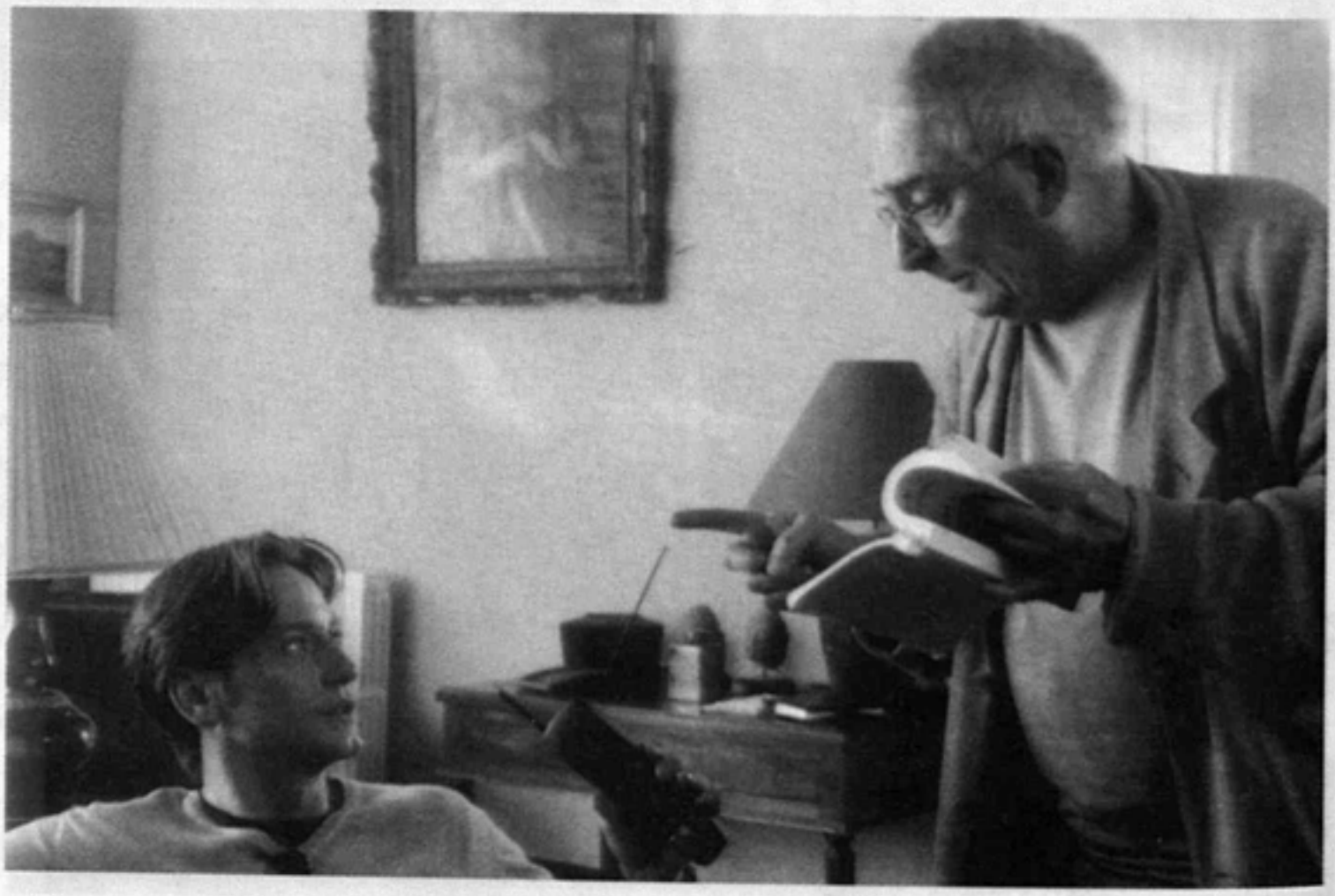


Клод Шаброль, Эммануэль Беар на съемках фильма «Ад»

Клод Шаброль

Работа ювелира

Я никогда не подстраховываю себя. Я всегда знаю, как буду снимать фильм, как его смонтирую, поэтому снимать страховочные планы представляется мне напрасным. Во-первых, это потеря времени, во-вторых, это будет означать, что намеченный план не был самым необходимым и, значит, я его недостаточно продумал. Я знаю режиссеров, которые нагромождают дубли, а единственный необходимый предпочитают выбирать уже на монтаже. Мне кажется, что это всегда запоздалый выбор. Теперь на съемке я все же оставляю место чему-то неожиданному. Я никогда не снимаю фильм, который бы не рассказывал с самого начала то, что было задумано. Но подчас случается обратное. Бывает, что ваш сюжет обладает двумя полюсами, один из которых представляется вам более важным, а второй – второстепенным, как контрапункт в музыке. Но во время съемки благодаря актерам некоторые элементы сюжета выявляются больше, чем надо. Так происходит разбалансировка сюжета, и если с этим



Клод Шаброль, Бенуа Мажимель на съемках фильма «Цветок зла»

справиться, то можно достигнуть нового равновесия. У меня такие вещи могут случиться только на съемке. И никогда при монтаже. Я считаю монтаж скорее работой ювелира — это отделка, шлифовка, а не игра воображения. Я опираюсь на конкретные планы, а монтирую картину по старинке (то есть работая с пленкой, которую режут и склеивают, а не прибегаю к помощи компьютера), ибо виртуальный монтаж не позволяет достигнуть точности. Я не умею реконструировать сцену в монтаже. Но я допускаю, что фильмы могут делаться полностью за монтажным столом. Нет правил без исключений. Но я настоятельно советую людям, которые хотят сделать успешную карьеру в кино, не заниматься разорительными экспериментами. Конечно, если им угодно, они могут разыгрывать гениев, но... лишь бы это не стоило слишком дорого.

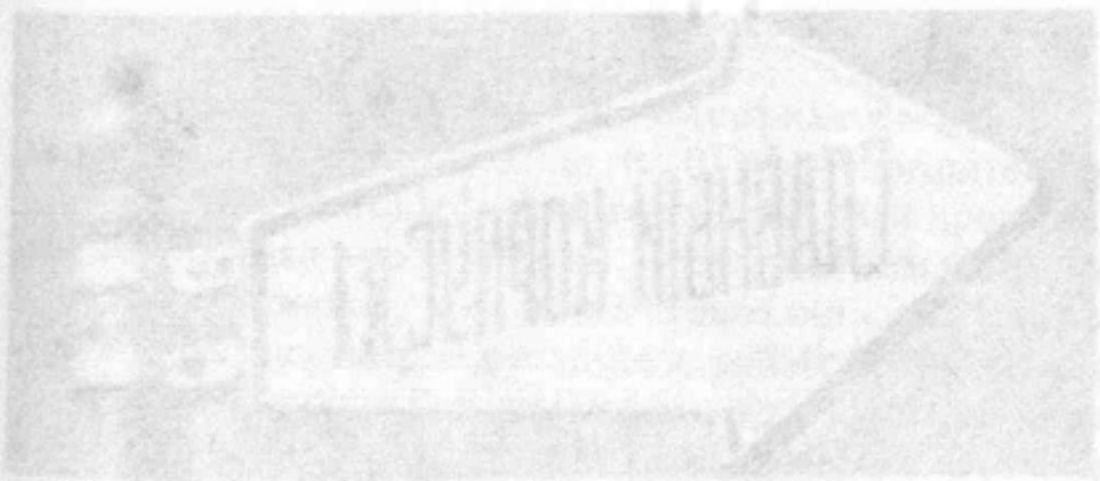
У каждого свой путь

Я не могу давать советы тем, кто хочет работать в кино. Кино замечательно тем, что оно многообразно. Есть великие режиссеры, которых я не выношу, и те, кого я обожаю, хотя все считают их плохими. В современном французском кино самой большой ошибкой является то, что все режиссеры считают необходимым писать сценарии. Такие великие режиссеры, как Хоукс и Хичкок, не писали себе сценарии. Сегодня все режиссеры-дебютанты пишут сценарии. Когда я смотрю их фильмы, мне кажется, что замечаю орфографические ошибки на экране. Я не имею ничего против киношкол, хотя и считаю, что одной учебы недостаточно для обретения профессии. Что хорошо в школах, так это возможность смотреть кино с помощью «гида», то есть педагога, который поясняет, как надо смотреть ту или иную картину. Мне захотелось стать режиссером после того, как я увидел, как снимают настоящие режиссеры, — я посмотрел огромное количество фильмов. К кино меня подтолкнуло восхищение, хотя то, что привычно называют «новой волной», стало реакцией на определенный тип кино — отрицанием его, желанием спорить. Еще одно достоинство школ — возможность в процессе обучения отсеивать тех, кто хочет снимать кино, от тех, кто хочет проникнуть в кино, что, согласитесь, совсем не одно и то же.

Интервью записал Лоран Тирар

Studio, 2003, № 186

Перевод с французского А.Брагинского



П У Б Л И К А Ц И И

МЕХАНИЧЕСКИЙ ЦЕХ

КОРПУС №2
ВТОРОЕ ТВОРЧ. ОБЪЕДИНЕНИЕ

КОРПУС №3
ТРЕТЬЕ ТВОРЧ. ОБЪЕДИНЕНИЕ

ПАВИЛЬОНЫ 1,2,3,4

ПАВИЛЬОНЫ 5,6,7

ГЛАВНЫЙ КОРПУС №1

ПЕРВОЕ И ЧЕТВЕРТОЕ
ТВОРЧЕСКИЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ

КОРПУС
ОДТС

ДИРЕКЦИЯ, ПАРТКОМ, ФАБКОМ
И ОТДЕЛЫ СТУДИИ

ЭЛЛА КОРСУНСКАЯ

Разные записки

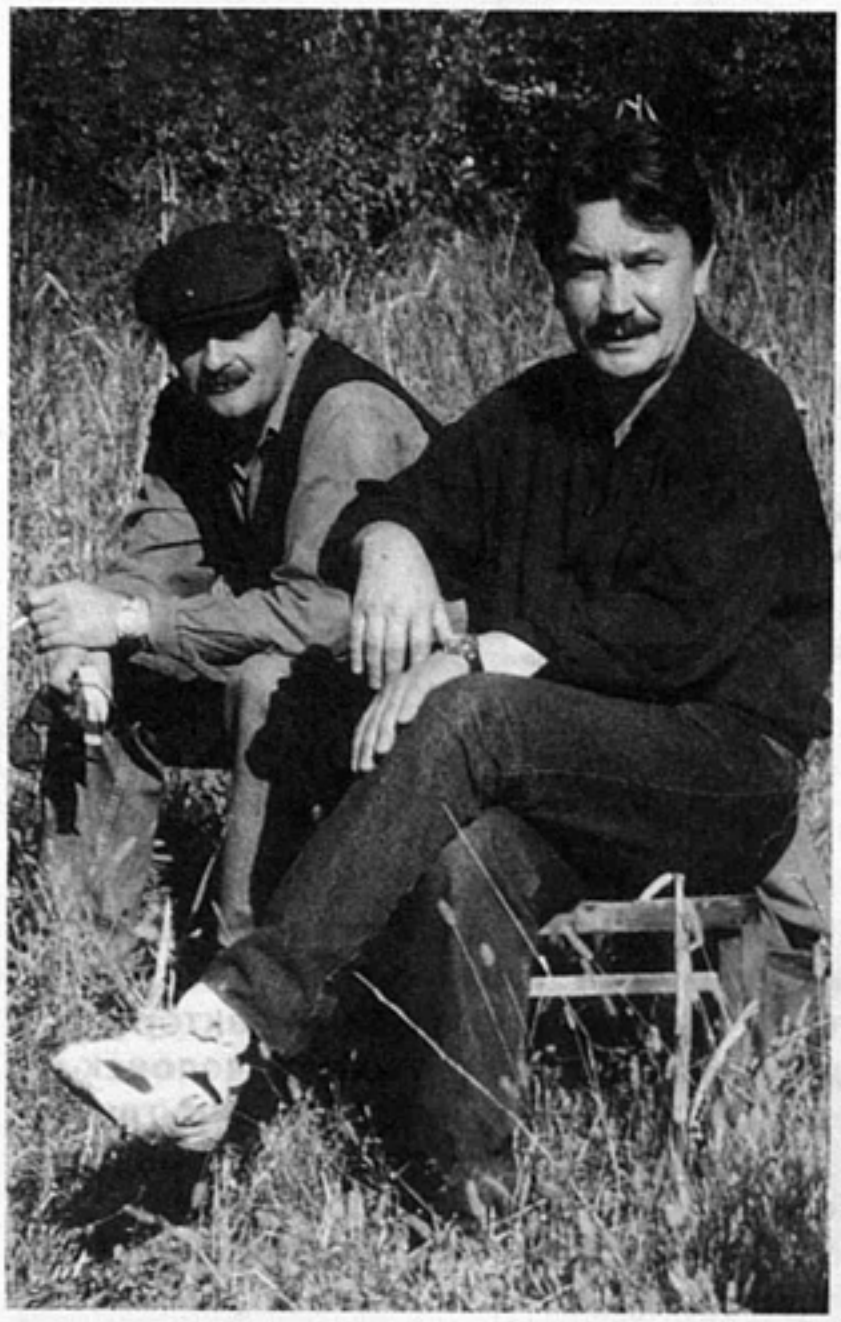
Такие записки я никогда и не думала писать, получилось это случайно. А случай был вот какой. В 2001 году журнал «Искусство кино» проводил «круглый стол» о цензуре и о роли редактора в кино. Нас, редакторов из прошлой жизни, было трое. Я человек необщественный, выступать не умею, говорила мало. А «круглый стол» был интересный и даже несколько ностальгический. Коллеги рассказывали о вздорной цензорской бдительности советских времен, о хитроумных редакторских приемах для отвлечения начальственного внимания.

Может быть, теперешнее поколение, такое свободное и раскрепощенное, не поймет, как мы жили в тех условиях. Впрочем, почему? Всё они поймут. И испытают на себе. Потому что дело не в тех, кто там, наверху, а в нас самих. Сколько раз на дню, горячо себе сочувствуя, мы говорим: «Время такое». Но время — это мы. И цензура — это тоже мы.

Когда после «круглого стола» я шла домой, то вдруг подумала, не предала ли я своим молчанием тех, кого любила, кому благодарна за науку, за школу, за жизнь. И мне захотелось рассказать о людях, памятью о которых я дорожу, рассказать о художниках, которые жили в неволе, но в творчестве были свободны. О свободе творчества в неволе, о свободе, свидетелем которой я была. Так родились эти записки.

В объединении «Товарищ» на «Мосфильме» Вадима Абдрашитова любили. Он был нашим «сыном полка». Во ВГИК Абдрашитов поступал несколько лет и спустя годы с благодарностью вспоминал свои провалы, потому что на четвертый раз его взял к себе М.Ромм. Через год Ромм умер, и мастером Абдрашитова стал Л.Кулиджанов, но для нас Вадим остался учеником Ромма. В 1974 году Ю.Райзман, посмотрев дипломную работу Вадима «Остановите Потапова!» по сценарию Григория Горина, привел его в объединение и предложил самостоятельную постановку полнометражного фильма. Это была редкая возможность стать режиссером, минуя долгую работу в качестве ассистента и второго режиссера.

Вадим стал искать сценарий. Худой, неразговорчивый, сосредоточенный, он читал все сценарии, какие были на студии, какие были на свете. Он ни с кем не советовался, ничего не спрашивал, не обсуждал. Время шло, выбор сценария затягивался. Сдерживая раздражение, Юлий Яковлевич Райзман заходил к редакторам: «Почему у Абдрашитова до сих пор нет сценария? У нас есть редактура или нет? Чем вы тут занимаетесь?» А мы бы рады помочь Вадиму, предлагали, советовали, но мы его еще плохо знали и не угадывали, *что ему* нужно, а ему



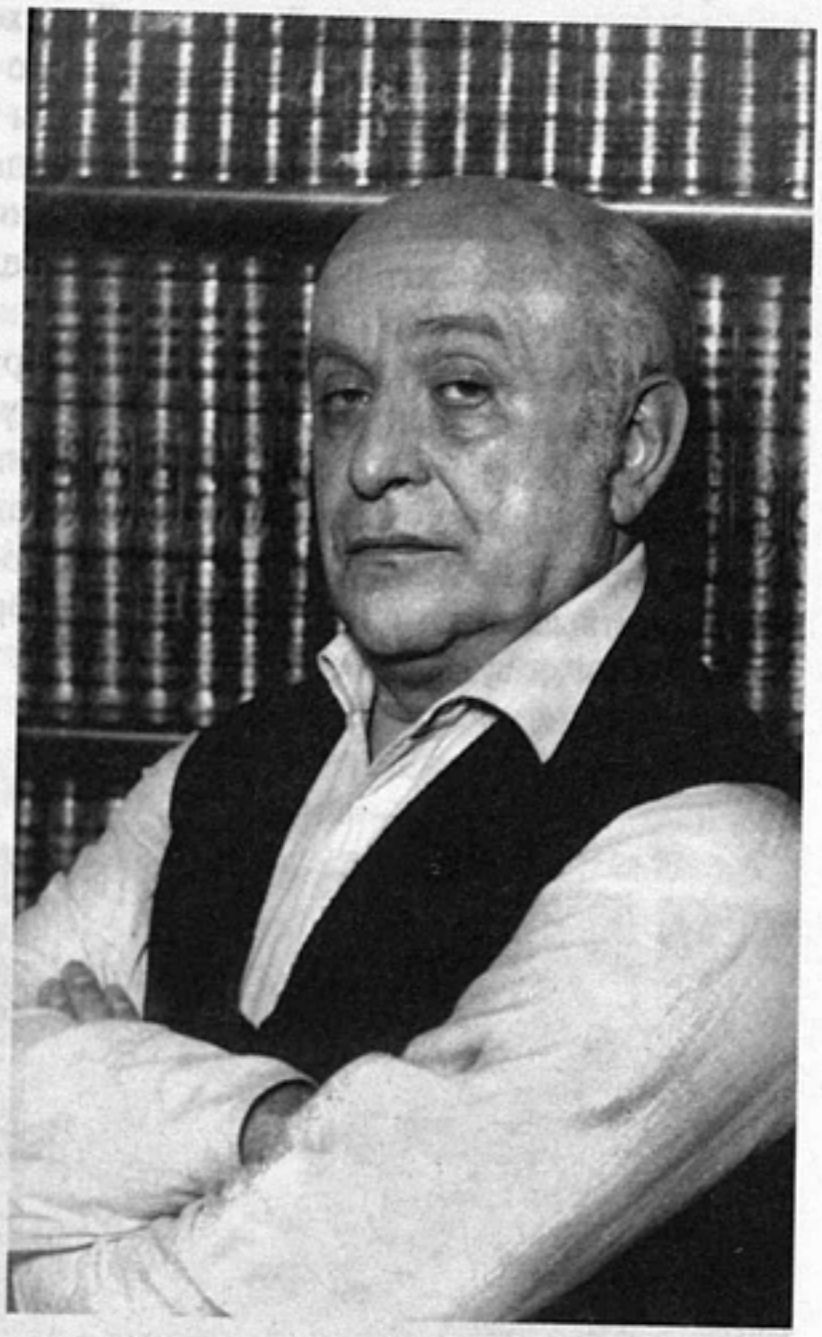
Александр Миндадзе и Вадим Абдрашитов

нужно было что-то такое свое, что он уже как бы предчувствовал. Замелькали слова «план», «единица», «запуск», и творческие поиски неотвратимо должны были уступить законам производства. Директор объединения вызывал Вадима на беседы: это твоя первая картина, не теряй время, есть же хорошие сценарии, сними, потом найдешь, что хочется. Вадим слушал, глядя на директора светлыми стальными глазами. Это был редкий случай, такое тихое, стойкое, злое упорство в схватке с собственным будущим: вчерашнему выпускнику, дипломнику давали возможность снять полнометражную картину, а он не запускался, потому что искал *свой* сценарий. Он стал совсем молчаливым и, приходя утром на студию с толстенной пачкой сценариев, начинал ходить по кабинетам, возвращая прочитанное. Запустили в работу другого режиссера. Прошел год. Однажды Вадим принес пачку растрепанных листов. Это был очень хороший сценарий Александра Миндадзе «Кто-то должен защищать», его тотчас приняли в объединении и запустили в работу. Вадим снял замечательный фильм[1], и с того времени по сегодня они с Сашей работают вместе. Жизнь показала, что режиссер нашел не только сценарий. Он нашел своего автора на всю жизнь. Это по-настоящему счастливый случай, однако вовсе не случайный.

Следующей работой Абдрашитова по сценарию Миндадзе была «Охота на лис». Глубокая, проблемная картина, превосходный актерский ансамбль. В те годы сдача картины в Госкино была для группы серьезным этапом для всех кинематографистов — от ее результата зависела категория фильма, с которой, в свою очередь, были связаны оплата труда, премия для группы и даже в какой-то мере будущее режиссера. Ну и вообще, это было первым признанием того, что сделал режиссер. В Госкино, посмотрев «Охоту на лис», и рекомендовали: «Финал должен быть другим». Это было точное начальственное попадание: бомбили безошибочно. «Охота на лис» завершалась дракой двух мужиков. И драка эта подводила печальный итог всему, о чем вообще говорилось в фильме. Начальство же никогда не одобряло, если герой потерпел поражение. Поэтому картину Госкино не приняло.

Вадим стоял насмерть. Говорил резко, отрывисто, только желваки перекатывались. Все время куда-то ездил, звонил, записывался на прием. Ходил к своему мастеру Кулиджанову, который тогда был председателем Союза кинематографистов СССР и хотел ему помочь, но не смог. Каждый день Вадим появлялся на студии и сидел у себя в комнате, не сводя глаз с телефона. Я была редактором на картине. Приходила, садилась рядом, и мы молча смотрели на телефон, словно он мог зазвонить и сам вынести свое решение, от которого, как тогда казалось, зависела наша жизнь. Но телефон молчал. А время шло, и сроки сдачи картины проходили. И тогда директор объединения решил проблему единолично: взял ножницы, пошел в монтажную и вырезал финал.

[1] «Слово для защиты» (1977).



Ролан Быков

«Чучело» Ролана Быкова семь месяцев лежало на полке. Начальственный нож смещался, не зная, что именно резать. Они точили зубы, чтобы загрызть и картину, и ее создателя, который осуществил свой замысел, и вместо одной разрешенной серии снял две. За те же деньги, за то же время. Те, кто знает, что такое производство фильма, понимают, о чем речь. И вот Быкова начали пытать, заставляя сократить «Чучело», ссылаясь на то, что по условиям договора картина должна быть односерийной. Однажды я шла по длинному коридору монтажной и увидела Быкова. Он стоял у темного вечернего окна и глядел во двор, сцепив пальцы на затылке. Неожиданно он обернулся, я подошла и задала тот единственный вопрос, который и нужно, и нельзя было ему задавать:

— Ну что, Ролан Антонович?

— Сокращать. Резать. Наполовину.

Я смотрела в его как будто чуть выцветшие, словно выплаканные глаза, в которых, хоть они и были печальны, сверкали ум, и доблесть, и хитрость, и дерзость. Не умея, не зная, как выразить свое сочувствие, я молчала. Быков поглядел на меня, усмехнулся и резко провел ребром ладони по животу:

— Сокращать. Наполовину. Ну, вот я сократил, посмотри же на меня, что останется? Какую половину вы выбираете?

Истерзанный хождениями по инстанциям, письмами, объяснениями и уговорами чиновничьей стаи, в глубине души он знал, что непобедим и не сдастся. Они не знали, а он знал. Голос у него был хриплый, и только вдруг коротким, булькающим клекотом вырывался смех. Над моим сочувственным кислым лицом он посмеивался. Он был борец, и жалость ему была не нужна. Ему нужны были зрители.

Я смотрела первый вариант «Чучела», который преследовали, как живого человека, охотились за ним, хотели арестовать. Каждый план картины был под надзором. Больше семи месяцев Быкова заставляли сокращать ее: убрать финал, убрать казнь «чучела», что-то доснять, вырезать, переснять. Не принимали, запрещали, разрешали, «но при условии»... Он забрасывал письмами начальственные инстанции, шантажировал, грозил, соглашался, потом отказывался, писал, какие поправки согласен внести и какие не внесет ни в коем случае, он смеялся над своими мучителями, петлял, путал следы, охраняя жизнь своего сокровища. И охранил.

28 января 1984 года состоялась премьера в Доме кино. Было два сеанса — дневной и вечерний. Днем у Дома кино большущая толпа народу без билетов и практически без надежды достать билет. Но люди не унылые, а оживленные. Этот день — в зале они или нет — все равно праздник.

Вечером зал тоже был полон. Сцена ярко освещена. Гуськом, тоненькой цепочкой на сцену вышли дети, сделавшие эту картину вместе с Роланом Быковым. Кристина Орбакайте стояла третьей в этом ряду в черном шелковом платье с блестящими звездочками, в белых чулках. Бледная, тоненькая, она казалась усталой. Ролан сам представлял фильм. «Я решил нарушить порядок и не

просить никого меня представлять. Я не хочу, чтобы вышел человек и сказал: «Это Ролан Быков. Он снял замечательную картину, которую я не видел и с удовольствием посмотрю вместе с вами...» Он говорил о позиции художника, о его долге: «Я верю, что наступит время, когда в жизнь войдут слова Вахтангова: «С художника спросится». И: «Говорят, что в фильме «Чучело» играют дети. Это неверно. В фильме играют актеры. Они делают свои роли — и это очень крупные актерские работы».

Он был в центре сцены, сзади полукругом стояли ребята, и мне казалось, что только привычка повиноваться Быкову удерживала их на месте, не позволяя броситься к нему, чтобы еще раз ощутить те счастливые токи творчества, которые он излучал и которые они уже испытали на себе. Маленький, пластичный, гибкий, похожий на эффелевского Бога, он закончил речь, разведя руки в стороны и чуть запрокинув голову, словно обращаясь к Вселенной:

— Что я могу сказать? Сбылось...

Алексей Герман, Валерий Федосов и Светлана Кармалита на съемках фильма «Мой друг Иван Лапшин»

Когда в Госкино посмотрели фильм Алексея Германа «Начальник опергруппы»[2], его лишили права заниматься режиссурой. А через год что-то случилось, и картину начали хвалить, появились восторженные рецензии, директор «Ленфильма» уважительно согласовывал даты премьеры с Германом, который капризничал (это он умеет), то отказывался от нее, то соглашался, а потом сказал:

— Вот теперь заботитесь, чтобы премьера была, торопите. Где ж вы раньше были, когда тут мимо вас пронесли мою освежеванную тушу?

Дар Германа мистичен. Он воссоздает на экране воздух, время, которое давно прошло и в котором сам он не жил. Когда смотришь снятые им лес или болото, то видишь, что это лес и болото давних лет, хотя почему это чувствуешь, сказать не можешь — ведь лес и есть лес, но ты безошибочно определяешь, что *этот* лес до войны, а *этот* — после. Герман воссоздает даже не время, но смысл времени, содержание. И, глядя его картины, живешь как будто в двух измерениях — в том, когда происходили события на экране, и в том, откуда на них смотришь, сегодняшнем. И этот двойной угол зрения помогает понять самое важное, ради чего снята картина: что с нами стало. Это всегда про нас, сидящих в зале, но пуповиной связанных с теми, кто на экране.

Я прочла маленькую повесть Фазиля Искандера «Бригадир Кязым» и предложила ему написать сценарий. Искандер согласился.

Через какое-то время он пришел на студию и сказал:

[2] В прокате — «Мой друг Иван Лапшин».

— Ну что это? Пьесу мою приняли в мае, с сентября она идет в театре. А денег не платят. Ни копейки. А по договору должны платить, как только принял театр. Это же полный распад товарно-денежных отношений. О другом распаде я уже не говорю...

Однажды Искандер сказал: «Если можете, приходите в воскресенье. Нет, никакого торжества, просто три-четыре близких человека».

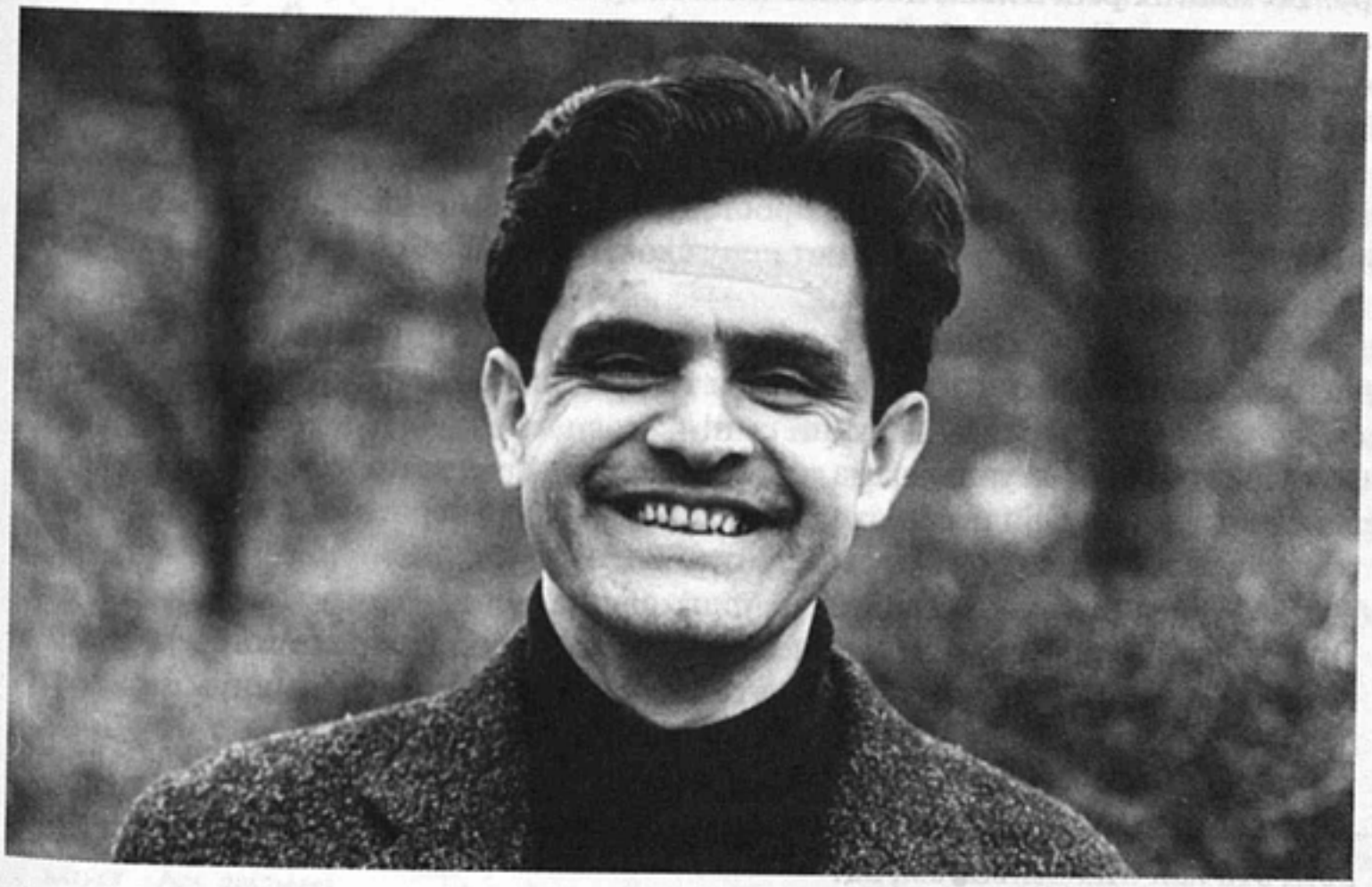
В тот день сыну Искандера Сандрику исполнилось два года. Светлоголовый синеглазый мальчик похож на отца. Когда я сказала это Искандеру, он оживился, откликнулся с сердечным расположением: «Правда? Мне тоже так кажется», и задержал на мальчике свой необычный, странный, словно двойной взгляд, когда кажется, что он углублен в себя и ничего не замечает, но при этом пристально смотрит в самую твою душу. Мальчик светлый и нежный. Фазиль называл его «мой жеребеночек» и все просил показать, «как делает лошадка, как петушок». Звуки, которые издавал малыш, наполняли отца таким ликующим счастьем, что казалось, будто видишь что-то интимное и одновременно заражаешься этой радостью, этим «обыкновенным чудом», хочешь в нем участвовать.

На вопрос, как его зовут, Сандрик отвечал: «Сашьнья». «Какой у него сильный менгрельский акцент», — говорил Фазиль, радуясь и отчасти задумываясь, откуда бы взяться такому акценту... Вместо «спасибо» Сандрик говорил «си-си» и склонял головку. Услышав эти благодарственные слова, Фазиль обратился к жене Тоне: «Почему у нас получился сын китаец?» Продолжая тему младенцев, скажу, что через десять минут пришел Натан Яковлевич Эйдельман, весь во власти дедовских восторгов. Он стал вдохновенно рассказывать, что говорит его двухлетняя внучка. Эйдельмана слушали внимательно, только Тоня ужаснулась: «Господи! Да у нас просто недоразвитый ребенок!»

— Нет! — сказал Эйдельман. Чем ниже и примитивнее особь, тем быстрее она развивается. Вот в Америке знаменитая ученый-психолог родила ребенка и в тот же день взяла в дом новорожденную обезьянку и стала сравнивать развитие малышей. Через четыре месяца обезьянка уже была готова прыгать по веткам, ела то же, что и взрослые мартышки.

Эйдельман был украшением застолья. Он небрежно водил вилкой по тарелке, не обращая внимания, что ест, что пьет. Его прозвище — Тоник. Он легок, доброжелателен, говорлив, у него блестящая память. Он любит слово. Какое это, наверное, наслаждение произнести точно найденное слово, фразу, сравнение (я испытываю это чувство, когда читаю чужие книги). Он много рассказывал, острил, вспоминал. Но давно это все было, и я уже не помню его рассказов.

Пришли новые гости, из Абхазии. Один из них — старший брат Фазиля — сказал: «По нашим обычаям я могу привести в дом, куда меня пригласили, еще одного гостя. Я пригласил, а он тоже пригласил». Они принесли с собою кани-



Фазиль Искандер

стру вина «Изабелла». «Ну-у-у, — сказал Фазиль, — абхазские дела». Появилась коробка из-под обуви, абхазцы накидали в нее денег и отдали коробку Сандрику. Он стал играть с этими бумажками, и было странно видеть деньги в крошечных пальцах. Пусть живет Сандро долго и счастливо, пусть будет хорошим джигитом, настоящим абхазцем, пусть родит сыновей и внуков и не посрамит имя своего великого отца. Так в целом звучали пожелания гостей из Абхазии.

Что-то грустное живет в доме у Искандера. В тот вечер я ни разу не видела у него радостных, спокойных глаз. Он был как будто бы напряжен, разочарован. Он грустил. Я вспомнила, что, когда пришла к нему в первый раз и осторожно попросила почитать «Сандро из Чегема», он словно вылетел из кресла, не глядя снял с полки и протянул мне книгу, изданную в Америке и наглухо запрещенную в Союзе. В то время это был жест смелый и великодушный — чтение запрещенной у нас и изданной за границей литературы приравнивалось к правонарушению, было чревато... Он протянул мне книгу охотно, с удовольствием и, объясняя это свое удовольствие, развел руками: «Некому почитать». И вот на этом празднике, на дне рождения я вспомнила этот его жест.

Проза Искандера, язвительная и нежная, волнует так, что перехватывает дыхание от радости, от невозможности понять, как это написалось. От необычайной плотности текста, когда становится необходимо передохнуть, отодвинуть книгу, пережить прочитанное, пытаясь пробиться к разгадке тайны: каким образом из знакомых, даже обыденных слов рождается эта прекрасная литература... Я пишу это как человек, который не просто был свидетелем, записывающим события, но который знает им цену...

Когда пришли гости из Абхазии, Фазиль сказал об одном из них: «О-о-о, вы не знаете, как он поет. Он замечательно поет. Он и нам споет. Но гость вдруг стал стесняться, прерывать песню переводом, переговариваться по-абхазски со своими приятелями. Эту песню Фазиль очень любит, она называется «Песня ранения». Ее поют раненому хором, чтобы уменьшить боль, и боль стихает. Голос певца, не очень красивый, сухой, немелодичный, с резко и сильно выраженным элементом народного, национального исполнения, напоминал какой-то природный звук. Фазиль, закрыв глаза, стал подпевать. Потом присоединились голоса абхазцев, и песня полилась, именно полилась, мощно, сильно и ровно. Именинник был тут же и все повторял, раскатывая маленькую машину: «Ди-ди-ди». «Смотри! — закричал брат Фазиля Ремзи.— Он говорит «джигит»! Этим летом надо уже в Абхазию. Пусть привыкает к звукам речи, пусть привыкает к языку!»

Искандер пригласил меня послушать новую повесть. Я считаю его лучшим писателем нашего времени. Власть приучила нас быть очень отзывчивыми на тему, на сюжет. Перипетии сюжета подчас заменяли нам собственно литературу. Во многих рецензиях, посвященных творчеству Искандера, говорится, что он создал свой Чегем, подобно тому как Фолкнер создал свою Йокнапатофу.

Искандер тоже создал свой мир. Но описанное им абхазское селение, расположенное высоко в горах, пронизанное солнцем, горьковатой терпкостью зеленых грецких орехов, кровной местью, не может существовать без нашего общего мира. Его герои, как будто простодушные и наивные, на самом деле проницательны, насмешливы и знают цену слову, поступку, скаредности и великодушию души.

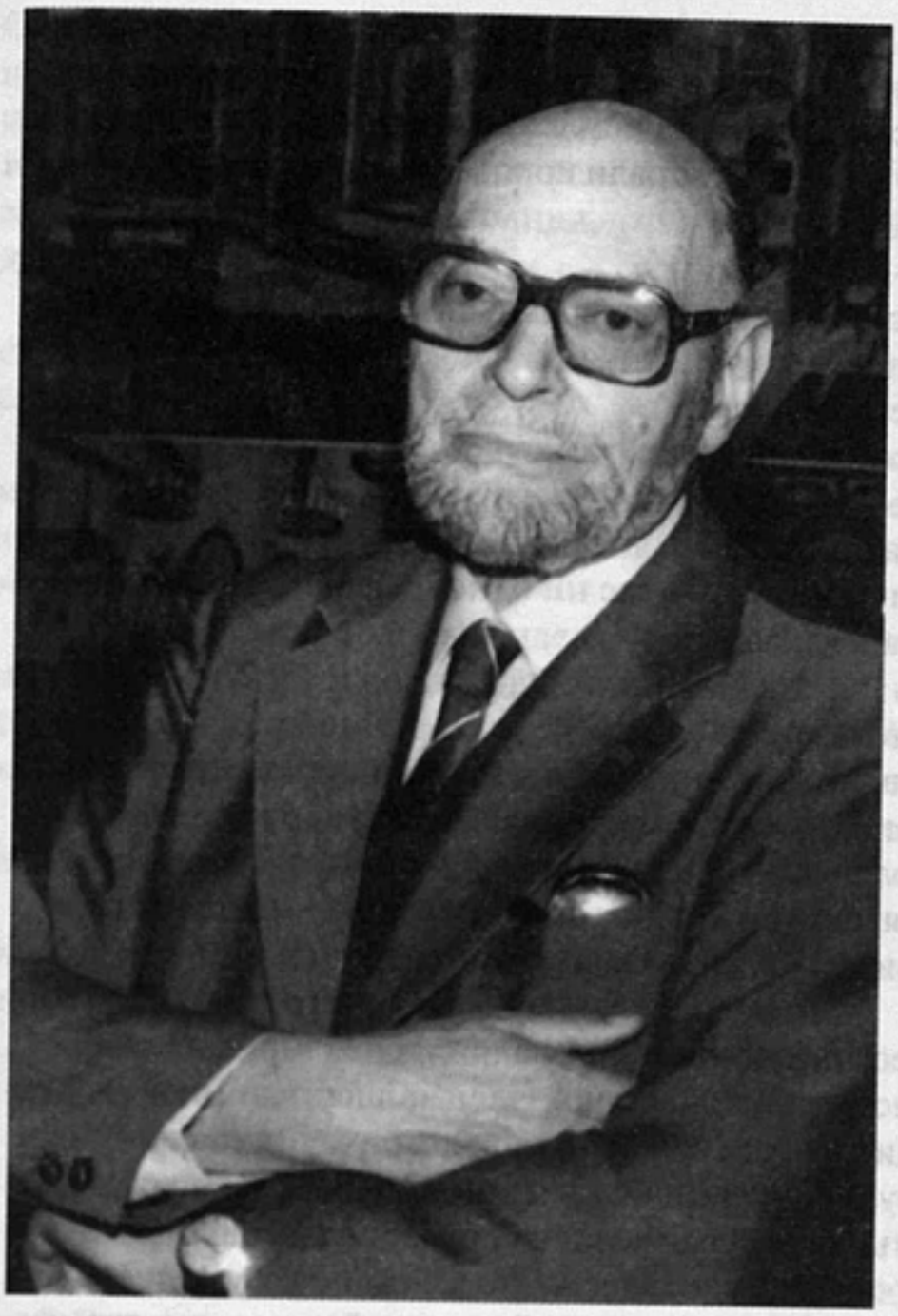
Мне кажется, Искандеру хотелось бы, чтобы его книги прочел Чехов, Зощенко, Мольер. Он опоздал родиться и теперь одинок, и нет никого, кто скажет ему: «Ай да Искандер, ай да сукин сын!»

Пришла литературная дама, которая все задавала вопросы: про Бога, религию, творчество. Она несла вздор, но Искандер был терпелив и отвечал. И потом я услышала его слова:

— Молчание порою требует от писателя не меньшего мужества и таланта. Просто писатель чувствует, что не имеет права говорить ниже того уровня, на котором говорил и писал раньше. А сказать лучше, больше — он чувствует, что пока не может. И предпочитает замолчать совсем.

Дама застрекотала:

— Я не понимаю, о чем ты говоришь, о каком молчании, объясни примером, это как Мандельштам, да?



Юлий Райзман

— Нет. Не совсем. Мандельштама не печатали. А я говорю о внутреннем контроле, отказе публиковать написанное. Как у Олеши, например. У Ахматовой это было. Годы молчания по своему собственному счету.

Был вечер памяти Е.Кузьминой. Звучала пленка с записью голоса Ф.Раневской, которая сказала: «Я несу горький крест разлуки со своими друзьями». Голос у нее низкий, хриплый. И, хочется сказать, неземной, так полны значения ее одышливые паузы, вздохи, хрипы.

Я пошла к Юлию Яковлевичу Райзману просить, чтобы директор «Мосфильма» Николай Трофимович Сизов утвердил редактора нашего объединения Израиля Исааковича Цызина в должности главного редактора, так как он уже три года считался исполняющим обязанности и остро переживал.

— Видите ли, миленькая, я не могу этого сделать, — сказал Райзман.

Окно в его кабинете на четвертом этаже было густо укрыто свежей зеленой листвой — лето было дождливое, зелень яркая, от этого в кабинете стоял полумрак и лица казались бледнее обычного и даже чуть зеленоватыми. Райзман сидел в кресле, его большие, бледные до голубизны руки лежали на столе, будто спали или задумались. Вообще, руки были совершенно не похожи на Райзмана: они были легки, подвижны и жили сами по себе: то собирались в кулаки, то крепко прижимались ладонями к столешнице. А лицо было строгое, голос сухой и ровный. Он сказал мне:

— Садитесь. Поймите меня, я не хочу никого ставить в неудобное положение. Но нельзя, чтобы в одном объединении три руководителя были евреи.

— Юлий Яковлевич, если мы сами будем вести такую «бухгалтерию», что же русским остается делать? Они первые должны начать подсчитывать процентную норму. И не нужно тогда обижаться.

— Я и не обижаюсь. Я и не думаю обижаться. Мы ни на что не имеем права. Ни на что. Я это твердо знаю, всегда помню и хотел бы, чтобы и вы это поняли.

Он поставил локти на стол и как бы вложил лоб в узкие, длинные, блестящие ладони. Ладони были сомкнуты, и лица его я не видела, а только слышала голос.

— Поймите, мы гости в этой стране. Хоть это наш дом и нам не нужно другого, но мы гости. У меня ордена, звания, это все милости, которые в любой момент могут отобрать, и я не буду ни сердиться, ни огорчаться. Я никогда ничего не просил, потому что внутренне считал, что *они* имеют право мне отказать, даже в самой незначительной просьбе. Это *их* право.

По моему лицу бежали слезы, но платок остался в сумке. Я утирала лицо руками, и мне казалось, что внутри у меня все разрывается. Я сказала:

— Юлий Яковлевич, извините меня, я сейчас уйду.

— Нет, нет, миленькая, вы посидите, а я пойду, мне нужно зайти к Аде[3].

[3] Ада Репина — редактор мосфильмовского объединения «Товарищ» (позднее оно стало называться «Арк-фильм»).

Он встал и пошел к двери. Прямой, изящный, неуязвимый ни для каких стрел, охраненный, будто броней, чувством собственного достоинства, он всегда был очень хорошо одет, костюм сидел на нем словно влитой. И я подумала, что он как король Лир, только у него не отбирали королевство, просто у него королевства никогда не было.

В вестибюле «Мосфильма» повесили длинный список награжденных. Мосфильмовцы толпились, читали. Кто-то удивился:

— А что же Шукшину ничего не дали?

— Ему Бог дал, — отозвался другой голос.

Ахматова как-то сказала Раневской:

— Я сорок лет дружу с вами и не вижу в вас ни одной еврейской черты.

— А талант? — спросила Раневская.

Сергей Павлович Урусевский вспоминал:

— Моим учителем был Фаворский. Он нам рассказывал про одного богатого человека, который покупал галстуки. Купит пятьдесят штук, привезет домой и зовет слугу: «Какие тебе больше всех нравятся?» Тот: «Этот, этот и этот». «А еще?» Тот отбирает еще десяток. «Ну вот, — говорит хозяин, — бери их себе». А те, что оставались, шли хозяину. Он это называл «отбор дурного вкуса».

Я — редактор в одном из известных сегодня журналов, рецензирую сценарии. Героиня одного из них потомственная дворянка, член общества «Дворянское собрание» (действие происходит в наши дни в Москве), приходит со своим женихом в гости к подруге. Подруга — чуть ли не княгиня. Слышен звон хрусталя, всюду красное дерево и ароматы. Белокурая хозяйка порхает с серебряным блюдом. Она радушно встречает гостей: «Разувайтесь! Что же вы не разуваетесь?»

А вот из другого сценария. Тоже обед, горячий научный спор, культурные гости под стать хозяйке. Чувствуя на себе жаркий взгляд одного из них, она говорит: «Кушайте! Что же вы ничего не кушаете? Давайте я вам наложу...»

Или сценарий профессионального сценариста. Автор увлечен сюжетом, нанизывает роковые совпадения, случайности, интриги. Однако чувствуется, что и литература ему небезразлична: «Семен смотрит на пальцы Ольги, сверкающие драгоценностями, на шею, украшенную ниткой крупного жемчуга. В ушах бриллиантовые звезды первой величины». Наверное, сценарист думает, что если он пишет о «бриллиантовых звездах первой величины», это автоматически украшает текст. Вообще, он падок на драгоценности, и порой его описания становятся загадочными: «Такой парад может сломить дух самого Рафаила», — пишет он. А это кто такой, Рафаил? Может, Рафаэль? Или вот ремарка: «Глаза ее становятся твердыми». Хотел сказать «взгляд»? «Твердые глаза» — оторопь берет. По мере чтения постигаешь пристрастия автора: драгоценности, непонятные слова («экзерциция» и т. п.), описания различных продуктов, «типа яств», и все «со слезой». (Замечу, кстати, что этот стиль сегодня явно пришел на смену чернухе. И если бы психолог или лингвист заинтересовался литературными работами последних лет, он сделал бы удивительные открытия.) Иногда автор сбивается на просторечье: героиня с бриллиантами в ушах укоряет поклонника: «На дворе так хорошо, что ты меня удерживаешь в накуренном помещении?»

Если читаешь все это всерьез, можно заплакать от жалости к беззащитному белому листу бумаги перед произволом сочинителя. Если смеешься, белый лист чувствует, что ты с ним, ты за него...

Генерал Генштаба, который у нас был консультантом, однажды сказал:

— Курю «Беломор» уже тридцать лет и не хочу бросать.

— Не можете?

— Не хочу. Я на фронте познакомился с женщиной. Она была врачом в госпитале, курила «Беломор». Я ее очень любил. Ее убили в самом конце войны, в Берлине. Когда я курю, мне кажется, что она живая. Это единственное, что у меня осталось.

О смерти Шукшина нам рассказывал Бурков. В каюте, где жил Шукшин, нашли девяносто две книги, большей частью связанные с историей Разина. Это много, ведь в фильме «Они сражались за Родину» он снимался в главной роли. И жили актеры в чудовищных условиях на старом списанном корабле, который за день так раскалялся от солнца, что в каютах невозможно было находиться от духоты, не то что читать.

Гроб стоял в Доме кино. Два потока людей сходились углом — от Белорусской и от Тишинской площади. Шли тихо, достойно, мужчины далеко от входа снимали шапки.

Мы стояли в зале, народу кинематографического было очень много. Но маму Шукшина я тогда не видела, только слышала ее плач, долгий, мучительный, а когда гроб стали выносить, услышала ее крик: «Васенька, деточка моя, куда же тебя все несут, все несут...»

Года полтора спустя я увидела ее на студии. Подтянутая, аккуратная, в черной юбке и кофте и черном платочке, Мария Александровна шла по коридору студии. Ей показали табличку: «Здесь работал М.И.Ромм» Она ответила сразу: «А, знаю, знаю, Васин учитель, Вася очень хорошо об ем отзывался».

Помню, был вечер памяти Шукшина, и Бурков рассказывал, что Шукшин плакал всю ночь, когда описывал смерть Разина.

Ко мне пришел наш слесарь, работящий, умелый человек. Все сделал и попросил чаю. Я заварила крепкий чай, спросила:

— Володя, вы что, выпили?

— Ну, выпил.

— С горя или с радости?

— С горя.

— А что случилось?

— Ничего. Понимаете? *Ничего.* Скучно. Ну что делать, скажи мне, зачем все это? Ну деньги, ну мешок, ну два, а дальше что? Зачем? Объясни мне, ты грамотная, ты ведь тоже так живешь. Ну, поехал я с женой в Турцию, пошел на пляж. Она легла, ящик к уху приставила, пузо свое загорает. Зачем, зачем это все, я не пойму никак.

В подземном переходе я увидела калеку. Очень толстая коротенькая женщина с выпуклыми черными глазами, лет сорока. Она передвигалась с невероятным трудом на негнущихся ногах, обеими руками опираясь на костыли. День был влажный, душный, мелко моросил теплый дождь, было трудно дышать. Я подошла к ней: «Давайте сумку, я вам помогу». Она охотно и приветливо передала мне ношу. Я даже присела, так было тяжело.

— Как же вы тащите такую тяжесть?

Женщина засмеялась, тяжело дыша и примериваясь к ступеням.

— Ну как? Вот зашла в магазин, там сырки, колбаса, молоко, взяла сразу побольше. Вот в аптеку иду, видите, совсем костыли стерлись, я новые заказала, сейчас получу. Вон аптека, на той стороне.

— А вам далеко ехать?

— Далеко. Мне квартиру дали, там район новый, ни магазинов, ничего, я вожу отсюда.

Останавливаясь на каждой ступеньке, коротко и часто дыша, она упиралась скользящим костылем в мокрые ступени и говорила с улыбкой, чистым и ясным голосом:

— Сейчас возьму костыли в аптеке, сяду на троллейбус и поеду домой. У меня так все хорошо, удачно получилось: я здесь работаю, и как раз аптека здесь, и магазины, так что я очень довольна.

Нам нужно было расходиться. Я спешила. Скрепя сердце, передала ей тяжеленную торбу. Она взяла ее не благодаря и без сожаления и пошла дальше, а я смотрела ей вслед и все слышала ее голос: «У меня все так удачно получилось, я очень довольна».

Если бы можно было заказывать сны, я хотела бы, чтобы всю жизнь мне снилась лошадь с жеребенком, какую видела сегодня. По канатной дороге я

Кристина Орбакайте в фильме «Чучело»

поднялась на высокую гору — Малое седло. Там стояла лошадь и щипала траву. Лошадь была гнедая, стреноженная, а рядом стоял бежевый жеребеночек с белой бубной на лбу. Какой-то человек шел по направлению к ним, и жеребенок кинулся к матери, залез к ней под брюхо и оттуда смело и любопытно глядел на человека. Потом он снова стал рядом с матерью и начал прихватывать губами ее гриву. Черная грива развевалась на ветру, и он ловил пряди и легонько дергал их. Лошадь все продолжала щипать траву, а он все испытывал материнское терпение и своей светлой мордочкой стал подталкивать ее, темную, а она осторожно уклонялась и все выдергивала кустики травы, время от времени покачиваясь от его толчков. А он, шаля, тыкался в нее; потом наигравшись, лег рядом в высокую траву, и трава скрыла его совсем.

Ролан Быков снимает картину «Чучело». Главную роль играет Кристина Орбакайте. Я думаю, как у такой шумной, талантливой, распашку живущей женщины родилась такая дочь? Обыкновенная девочка. В школьной форме, без кудрей, каблуков, колец, бледная, долгоносая, худенькая, с большим упрямым лбом, очень белой кожей и узкими, светло-голубыми глазами? В двенадцать лет она встала перед жестким глазом камеры и естественно, как урок у доски, — встала и стала отвечать. Откуда в ней эта повадка, умение не расходовать себя, говорить тихо, как будто бережет эмоции и голос? Откуда? Как постигла она это взрослое сопротивление режиссеру, умение не поддаваться ему, пропускать мимо ушей его крики и угрозы и вместе с тем так точно, так безошибочно исполнять режиссерские команды: «Нет, Кристина, нет, взвинти себя! Ты же его защищаешь, немножко задвинув совесть, ведь ты знаешь его слабости, понимаешь, но хочешь защитить. И не потому, что он не виноват, а ты хочешь...» Быков пытается ее завести, ругает: «Нет, ты ничего не понимаешь и ничего не делаешь. Я не знаю, что с тобою случилось и как мне теперь быть». Кристина не отвечает. Стоит спокойно, как бы чуть отрешенно, давая ему возможность выплеснуться, разрядиться. Но и Быков не лыком шит: он кричит, прикуривает одну сигарету от другой, бегает по площадке головой вперед и время от времени быстро подскакивает к глазку камеры и отпрыгивает, бормоча, крича, заклиная. Постепенно бледное, острое, замкнутое лицо Кристины начинает розоветь. Легкие белые волосы липнут к влажному покрасневшему лбу, тонкие ноздри вздрагивают. Ролан на бегу заглядывает в аппарат и быстро говорит: «Будем снимать!»

Как спущенные с поводка, бросаются вперед гримеры. Одна — к Кристине, другая — к Никулину. Девочка стоит, будто изваяние, ни улыбки, ни кивка, сосредоточенная, замкнутая. Ей подправляют грим, переплетают ленты в косичках. Подбежали костюмеры, поправили белый воротничок. Не меняя позы, Кристина тихонько, чуть-чуть топнула ногой. «Камера! Мотор!» — громко и от волнения почти грубо скомандовал Ролан. «Снято». Погасли юпитеры, оставил камеру и пошел в дальний угол молчаливый оператор Анатолий Мукасей. Рванулись вперед реквизиторы поменять что-то на столе, передвинуть мебель — будет съемка с другой точки. Быстро окинув взглядом площадку, ушел за деко-

рации Быков. Закурил, осмотрелся, не появятся ли в дверях павильона гости, которые часто приходят сюда, привлеченные таким эффектным сочетанием: Быков, Никулин и дочка Аллы Пугачевой Кристина Орбакайте. Но это одиночество за пыльными декорациями не дает ему ни отдыха, ни покоя. Вот осторожно, на цыпочках, пересекает павильон парочка: сумки-мешки через плечо, ушанки, дубленки. Они узнаются безошибочно — пресса, «Советский экран». Ролан выныривает на площадку, коротко командует реквизиторам, ассистентам, потом поворачивается и совершенно случайно встречается с гостями. Взгляд его скользит мимо, гости осторожно пытаются понять: это еще работа или уже перерыв? Приближаются несмело к Ролану. Мне, стоящей далеко в углу, неслышна их беседа, но я не суечусь. Я знаю: ему, актеру, нужен не только партнер, но и зритель, благодарный, надежный. Это я. Я не слышу начала беседы, но, наверное, это не важно. Главное слышу: «В моем детстве была похожая ситуация, и была девочка с наивными глазами. Я запомнил ее на всю жизнь. Начиная картину, я сделал ошибку — я стал искать девочку с наивными глазами. Я просмотрел семнадцать тысяч детей. Те, у кого были наивные глаза, фальшивили. Лисы с зубами волка. У ребенка XX века не может быть наивных глаз».

Однажды позвонил Анатолий Васильевич Эфрос, начал с делового вопроса, а потом сказал: «Сегодня на репетиции мне принесли иностранное письмо. Я получаю много писем из-за границы. Глянул на конверт. И вдруг чувствую, я весь красный стал, прямо залился краской. На конверте написано: «Федерико Феллини». Тут есть история. У меня брал интервью итальянский корреспондент, и я сказал: «Хорошо бы это интервью попало на глаза Феллини и он узнал, как я к нему отношусь». Корреспондент сказал, что все передаст, и попросил у меня книгу для Феллини. Это было неожиданно, времени не было, я взял книгу и написал: «Здесь по-русски написано, как я Вас почитаю. Вы — человек, о котором я думаю каждый день». Переводчик рассказывал, что когда Феллини перевели надпись, он заплакал. И вот написал мне письмо. Мне его еще не перевели, только общий смысл. Когда сделают перевод, я вам обязательно прочту».

Эти записки даются мне непросто. Память у меня как будто сама выбирает, что сохранить, что отбросить, и воспоминание часто превращается в отношение, оно закрепляется, остается во мне, а что случилось, почему, иногда не могу вспомнить. Но как начинается «Заповедник», помню.

Однажды приоткрылась дверь нашей комнаты, просунулось лицо и загудел низкий, рокочущий голос: «Вы мне писали? Я — Битов. Я принес заявку». Заявка называлась «Заповедник». Потом Битов написал сценарий[4].

Сценарий был как будто простой: действие происходит в заповеднике, есть здесь жестокий и бессердечный сын, и обманутая любовь, и смерть. Все это было на поверхности и ясно. Но было в сценарии что-то еще, скрытое, грозное, я это чувствовала, но разгадать не могла. Я подумала, что снять такой фильм может только Эфрос. И тут начались всякие административные заморочки, когда действовать нужно было осторожно и аккуратно, чтобы задуманное осуществилось. Райзман был чудесный художественный руководитель, но инициативу он не поощрял и на меня глядел с подозрением. Выслушав меня, к сценарию руку не протянул и сказал: «У нас есть режиссеры, которые ищут для себя сценарии. Пусть все они прочтут Битова. Если все откажутся, передадите сценарий Эфросу». «Заповедник» прочли девять режиссеров, многие возвращали не дочитав: «Муть какая-то».

Получив разрешение, я позвонила Анатолию Васильевичу. Он сказал, что у него много предложений, что он сейчас очень занят, что принести сценарий можно, но прочтет он его недели через две. А на следующее утро он позвонил и сказал, что готов снять фильм и сможет сделать это летом.

Когда Эфрос пришел на студию, я, как положено, повела его к Райзману. Юлий Яковлевич встал навстречу, протянул руку, сказал: «Ну, вот вы к нам и проникли». Я думаю, Райзман ревнивый был. Он был нашим генералом и счи-

[4] По нему был снят фильм «В четверг и больше никогда».

тал, что его солдаты должны любить и почитать только его, и тут вдруг он увидел, что кто-то ушел, ускользнул от его чар. Видимо, было именно так, потому что Юлий Яковлевич не был ни злым, ни грубым, а вот так это сказалось.

И начались «лучшие годы моей жизни»: сценарий литературный, потом режиссерский, пробы, Эфрос на пороге нашей комнаты, тихое его «здравствуйте», и я уже вскочила со стула, уже бегу к двери и за ним, за ним. Я хочу учиться, хочу понять, «из какого сора», хоть сценарий Битова вовсе не сор, а уж Гафт, пробующийся на главную роль, и совсем не сор. И Урусова не сор, настоящая графиня, пробы сделала хорошие, но сломала ногу, теперь другую маму для героя нужно искать. (В картине эту роль играла Любовь Ивановна Добржанская.) Мы идем с Эфросом по темным коридорам в видеоателье, он говорит: «То, что вы сейчас увидите — тайна. Никому». Мы входим в ателье, и от окна резко поворачивается к нам сначала голова, а следом, как на шарнирах, фигура. Это Даль. Худой, с точеной, маленькой круглой головой, хрупкими, узкими кистями рук и длинными пальцами. Он кажется марионеткой, гуттаперчевым мальчиком. Его круглые глаза блестят до такой степени, что кажутся прозрачными. Он не читал сценарий, Эфрос разводит руками: «Не было свободного экземпляра, но я ему все подробно рассказал». Я думаю, как же будет? Ведь на пробах нужно снимать сцену из сценария. Ну, конечно, Эфрос может подыграть, но если Даль не читал сценария, то как? «Олег, ты готов?» — спрашивает Эфрос. Даль потирает тонкие пальцы, крепко проводит обеими руками по лицу.

— Готов.

— Мотор!

— Есть мотор!

— Камера!

Даль рассказывает историю, которую услышал от знакомого туркмена. Не поручусь, что он не сочинил ее сам, но божится, что слышал. Человек в пустыне провалился в яму и не мог из нее выбраться. Была зима, ветер, мороз. Он пробыл в яме несколько дней и совсем умирал. И тут в яму заползла гадюка, прижалась к человеку, согрелась, и так они проспали всю ночь, наутро змея выползла из ямы, потом опустила туда хвост и с большим трудом вытащила человека на поверхность. Он вернулся в свой аул, поживал себе и вдруг однажды увидел односельчан, несущих на палке обвившуюся вокруг нее змею (так в пустынях переносят змей). Человек остановился, посмотрел внимательно, узнал свою спасительницу, но ничего не сказал. И когда змею проносили мимо, она плюнула в лицо человеку, и с тех пор у него на лице осталось черное пятно. Даль рассказывал, а люди изо всех уголков пробирались ближе к камере. Они столько видели знаменитых актеров, тут и пели, и плясали, и разыгрывали сцены, но у всех была своя работа, и они ее выполняли не отвлекаясь, а здесь всё бросили и подошли, чтобы послушать историю, которую ровным голосом рассказывал Даль, изредка жестикулируя: вот так хвост опустила — вытащила человека, вот так обвилась вокруг палки, вот так плюнула и сюда попала. Даль ткнул длинным пальцем в скулу. Потом он помолчал и сказал: «Снято». Все рассмеялись, потому что вокруг стоял бывалый кинематографический народ, и все поняли, что это шутка. Команду «снято» может произнести только режиссер. Но было ясно, что Далю шутка простится, и судьба его решена, и главная роль за ним.

Я не любила сами съемки, мне казалось, что это сырье, из которого потом будет делаться фильм. И только работая с Эфросом, я увидела, что у него нет «потом». Объединенные цельным и внятным замыслом режиссера, его упорным и настойчивым желанием быть услышанным и понятым (для Эфроса это было очень важно), самая маленькая сцена, любой план заключали в себе смысл всей картины, поэтому в ней не было мелочей, каких-то связок, перебивок. Каждый вечер, вернее, каждую ночь Эфрос, монтажер и я смотрели отснятый накануне материал. Наутро Даль подсаживался ко мне: «Ну, что там получается? Что я играю, про что кино? Вы понимаете? Понимаете? Меня очень радует то, что вы говорите, значит, может быть, я правильно все делаю. Это ведь заповедник, и в нем, как вымирающие животные, остались любовь, порядочность, доброта. И герой, который все разрушает, — это ведь сегодня главная проблема, и Эфрос говорит о ней первое слово. Он — первый. Эфрос владеет тайной ис-

кусства. Не только искусством, а его тайной, понимаете? И вот он говорит актеру: «Что ты можешь об этом сказать? Можешь? Иди играй, я тебе помогу. Нет? Иди на...» Даль замолчал, задумался.

Наше время обозначило сопротивление чиновничьему произволу словами — точнее не скажешь — «ссать в вату». Это не борьба, не спор, не сопротивление. Это что-то изматывающее, тупое, без опоры. Бой с тенью. А в Дале горело несвершенное, несделанное, недоданное. Он метался, искал, мечтал сыграть Гамлета. И ведь это так естественно — Далю сыграть Гамлета. Какая это была бы работа! Но местный заместитель Бога на этой земле не одобрил такого желания. Нет, нет, никакого Гамлета, и слушать об этом не хотел.

Мы снимаем в Приокском заповеднике, на берегу Оки. Здесь очень красиво, тихо, безлюдно, только иногда доносится рев яков, которых тут разводят и охраняют. Эфрос и Смоктуновский живут в старом деревянном доме. А мы в гостинице, в Пущино. Каждое утро мы на автобусе приезжаем в заповедник, Эфрос со своей собакой Терри встречают нас на дороге. Он похудел, загорел, нетерпение гонит его навстречу автобусу — поскорее начать работу. Утром мы едем тихо, сосредоточенно. Зато, когда возвращаемся, кажется, что нас стало втрое больше — шум, смех, толкотня, кто-то обсуждает съемку. И вдруг запоет Даль. Он отдается песне с такой силой, что, кажется, его узкая, хрупкая грудь сейчас не выдержит этого звука и разорвется. Однажды я спросила его: «А когда вы в театре играете, вы так же отдаетесь роли?» Он ответил: «После спектакля я два-три часа не могу уснуть. А сейчас я не сплю совсем. И счастлив, что пришло время, когда я не сплю совсем».

Еще помню, снимали сцену объяснения героя с Варей (Олег Даль и Вера Глаголева). Герой кричит на Варю, оскорбляет и замахивается, готовясь ударить. Вдруг Даль круто разворачивается и бежит к Эфросу, крича на бегу: «Анатолий Васильевич! Анатолий Васильевич! Это настоящая актриса, она побледнела, когда я поднял руку».

Съемки шли без сбоя. И однажды Эфрос позвонил в Москву и сказал: «Приезжайте, завтра будем снимать финал». Мы с Битовым приехали рано — это был последний день съемок в заповеднике. Доснимали крупные планы, проходы, общие планы, натуру. Сняли несколько крупных планов Веры Глаголевой. Складом характера, даже фактурой героиня и ее исполнительница очень схожи, так что Вере нужно было оставаться самой собою. Даля снимали дольше — ему нужно было передать состояние героя, — нервное, взвинченное, которое все подгоняло его, не давало остановиться, заставляло куда-то бежать. Даль стал

Олег Даль

Анатолий Эфрос

поняться за коровой, будто играя с нею, заигрался, подошел слишком близко, она рванулась и сбила его с ног. Даль упал. Испуганно вскрикнул Эфрос: «Ногу!» Я потом узнала, что у Даля уже долгое время болела нога.

Сняли несколько крупных планов Смоктуновского. Он спрашивал: «А что мне делать, Толя?» «Что хочешь», — отвечал Эфрос. Смоктуновский подумал, осмотрелся и задумчиво произнес: «В сущности, работа режиссера требует от человека совсем немного» и рассмеялся своей шутке, а Эфрос зашептал оператору Володе Чухнову: «Снимайте, снимайте». Потом Смоктуновский снял очки, заморгал от яркого солнца, так что стал виден его взгляд, старческий и растерянный, и Эфрос снова запротестовал Володе: «Снимайте, снимайте!»

Есть что-то завораживающее в этом мире жесткой, почти армейской иерархии, субординации и одновременно равенства, которое завоевывается качеством твоей работы, когда ты становишься лучшим шорником, примером, осветителем, мастером комбинированных съемок. И в общем деле — фильме, на котором все трудятся, — каждый может найти свою работу и увидеть, хорошо ли она сделана. И другие могут — так рождаются репутации. Хороших работников це-

реманивают, прельщают деньгами, экспедициями, продвижением по службе, повышением разряда. Но в девяноста случаях из ста это мало на что влияет. Тут работают не за деньги, тут работают за любовь, за крепкое рукопожатие мастера или ласковое: «Ниночка, вы сделали чудо — я больше не боюсь крупных планов». И как бы хорошо ни работала съемочная группа, у нее есть свой календарь, в котором выделены главные дни, эпизоды. Его никто не составлял, но он есть — профессионалы это знают. На нашем фильме главным был финал. К нему готовились, ждали, смотрели на небо, на ветер, на звезды, слушали информацию о долготе дня и времени восхода.

Днем отсняли крупные планы, и в три часа все были свободны. В два часа ночи группа собралась в вестибюле гостиницы — съемка назначена на четыре утра. Снимали в режиме: по реке, укрытой туманом, скользит лодка, в ней — герой. Это не отъезд — это бегство, недостойное, постыдное, только собака его прощает и, словно не замечая предательства, в последний момент прыгает к нему в лодку. Туман над рекою стоит недолго — первые лучи солнца его разгонят. Все расставлены по местам. Володя Чухнов застыл у камеры. Даль в автобусе, смотрит в окошко, ждет, когда позовут. Вдруг ко мне подбегает Катя Сокольская, художник по костюмам: «Слушай, он же не может быть в костюме после похорон, он что, будет переодеваться? Да никогда! Он накинет пиджак на футболку — и так уедет». «Конечно, — говорю я, — скажи костюмерам, чтобы его переодели». — «Что сказать, что сказать?! — кричит Катя. — Футболка там, в декорации, на том берегу». Она закусила губу и смотрит невидящими глазами на скрытую в тумане реку. И тут озарение нисходит на меня: «Сейчас лодка пойдет в заповедник за Эфросом», но Катя уже не слышит. Она бежит к маленькой точке далеко впереди — там лодка, готовая отойти от берега. Дорога в гору. Мне кажется, я слышу, как задыхается Катя — у нее астма, но она бежит, бежит. Становится светлее, я вижу, как она перешла с бега на быстрый шаг, ее шатает. Потом я вижу, как лодка уже тихо идет по воде, а Катя сидит в ней, скрестив на груди руки, молится, что ли...

Приехал Эфрос со своим спаниелем. Собака театральная, любит толпу, свет, действо, села в сторонке, зевает, глядит на хозяина... Подошел Даль. Эфрос оглядел его — остался доволен. Черная мальчишечья футболка под наспех наброшенным пиджаком, глаза, в которых застыла пустота. Даль сел в лодку, торопливо схватился за весла, чтобы бежать, бежать. И тут со всего маху в лодку прыгнула собака, его собака, с которой он приехал и о которой совсем забыл.

Потом, спустя время, когда картина была разгромлена и, получив четвертую категорию, не вышла в прокат, мы — Битов, Даль и я — пошли в ресторан. Даль был весел, шутил легко, добродушно, и лицо его было спокойным, светлым. Я спросила, не случилось ли у него чего-то хорошего.

— Случилось. Эфрос сказал: «Я думал, что ты можешь сыграть очень хорошо, но ты сыграл блистательно».

Анатолий Васильевич Эфрос написал заявку на «Месяц в деревне» (что само по себе абсурдно, но таково было начальственное требование), затем заявку на экранизацию опубликованного рассказа Георгия Семенова «Фригийские васильки». Обе заявки отклонили[5]. Начальство не прибегало ни к каким уловкам, ни к какой видимости профессиональной оценки. Это была торжествующая,

---

[5] Письмо Анатолия Эфроса к Элле Корсунской во время написания заявки сценария «Фригийские васильки».

Дорогая Элла Аркадьевна!

Посылаю Вам, если так можно выразиться, схему сценария.

Я знаю, что для меня такая схема была бы достаточна, ибо писать слишком подробно я не умею, но за тем, что тут написал, вижу что-то конкретное.

Мог бы, вероятно, написать и подлиннее, но особого желания нет, т.к. известные Вам прежние обстоятельства не воодушевляют меня.

Если Вам покажется, что такой фильм состояться не сможет — скажите мне, и я попытаюсь предложить этот сценарий в «Экран».

Мосфильмовский аванс я, разумеется, верну. Если же Вы почувствуете какую-то реальную возможность в Ваших планах, то я буду думать, если это обязательно нужно, как сценарий удлинить.

Хотя, повторяю, на мой взгляд, тут есть все, что нужно, хотя и в сжатом виде изложено.

С уважением и любовью

Эфрос.

воинствующая цензура. У них были формулировки: «отклонить» и «не считаем целесообразным». И всё. Они были выдрессированы — орган нюха был у них развит в совершенстве.

Эфрос больше никогда не снимал.

В финале картины «В четверг и больше никогда» герой после смерти матери возвращается в Москву, стоит на балконе и смотрит на город. И видит дома, и окна в них — темные. Это был сильный финал. Это был знак одиночества опустошенной и беспощадной души. Но сверху нам спущено было, чтобы в окнах горел свет, потому что это «наша Москва» и почему это вдруг в ней темные окна? И вот мы сидим — Анатолий Васильевич и я — и думаем, что делать с финалом. Ведь в таком виде картину не примут, значит, не дадут премию, а работяги чем виноваты, что у творца неприятности? Тогда ловушек таких было много. Я говорю: «Анатолий Васильевич, ну и ладно, в конце концов дело не в окнах, в картине все ясно: и какой герой, и какая черная и пустая его душа. Знаете, как Зощенко говорил: «Из вашего предложения нельзя выбросить ни слова, оно развалится. А я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая, доступная бедным. Вы можете выбросить все из нее, она остается». Анатолий Васильевич засмеялся и говорит что-то вроде: «Ах, вы, моя милая, как вы меня утешаете, вы прямо как примочка на рану». С того дня я стала называть свою профессию «примочкой».

Тогда на съемках в заповеднике выпал нам всем день рождения Эфроса. Середина лета, все еще зеленое, яркое, не засушенное. Воздух густой, пряный. Эфроса невозможно отвлечь никакими датами, застольями, поэтому мы молчим, не показываем вида, что сегодня праздник. Мы купили большое гжельское блюдо, осветители набрали в лесу малины. В четыре часа кончается смена. Эфрос дотягивает съемку до самых последних минут. Потом как будто ждет, не случится ли чуда, чтобы все вдруг закричали: «Не хотим уходить, продолжайте съемку!» Ну, примерно так. Ждет, но ничего подобного не слышит и нехотя бурчит: «Спасибо всем. До завтра». И тут он видит, что никто не уходит, все стоят на своих местах, и появляется наше белое с синим блюдо, полное седой малины, и осветители, и актеры, и вся съемочная группа подносят ему это блюдо на вытянутых руках и кланяются в пояс. А Даль вдруг высоко, гортанно запевает «Летят утки». И все подхватывают... Я и сейчас вижу лицо Эфроса, как он смущен, и тронут, и рад, потому что в театре он не чувствовал такого коллективного душевного тепла. Он был растерян, как будто не знал, что делать. Получилась сцена, в которой он не был режиссером и даже не был участником, а был зрителем и как профессиональный режиссер увидел, что постановка удалась замечательно.

Я пришла на студию в конце 60-х годов, когда еще работали режиссеры, прославившие советское кино: Мачерет, Ромм, Райзман, Пырьев, Солнцева, Зархи, Роом, Арнштам, Дзиган, Юткевич.

Иван Александрович Пырьев был вельможей, снимал, что хотел. На тот период, напевшись и наплясавшись, весь нерастраченный жар души отдал Достоевскому. Достоевский был им не то чтобы глубоко и как-то по-своему понят, просто Пырьев сам в большой степени был персонажем Достоевского. Он снимал «Белые ночи», «Братья Карамазовы», «Идиот». А если бы ему не разрешили, дал бы по башке своей палкой и — нет чиновника: «Это кто тут не велел?..»

Солнцева боролась, добывая право на собственную постановку по сценарию Довженко «Поэма о море». Эту бывшую красавицу, звезду, жену и музу Довженко гоняли из кабинета в кабинет. И она была убеждена, что все это козни проклятых жидов, которые ей всю жизнь мешали, хотя терзали Довженко Сталин и Берия, но все равно виноваты были жиды.

Редко и мало работал Абрам Матвеевич Роом. Последнюю свою картину «Цветы запоздалые» он снимал очень долго, нарушая студийные графики: откладывал съемки, подолгу озвучивал, сидя в глубоком кресле в темноте и тепле маленького тонателье, глядя на экран, делал дубли, вслушиваясь в интонации актеров. Его торопили, грозили лишением премии, а он работал медленно, точно маленькими глотками пил чудесное вино, и наслаждался. И не хотел спешить. Ни к чему ему было спешить.

Мачерет ничего не снимал. Он писал книги, статьи о фильмах, которые нельзя назвать рецензиями, так широк орлиный взгляд автора, столь многое попадает в поле его зрения, так точен прицел. Часто он приходил в редакцию многотиражной газеты, где я в то время работала, и, взяв меня под негласное свое покровительство, учил, образовывал, тогда как я, тоже негласно, взяла его под свое покровительство и говорила ему, кто в каком павильоне снимает, какую сцену, где просмотр.

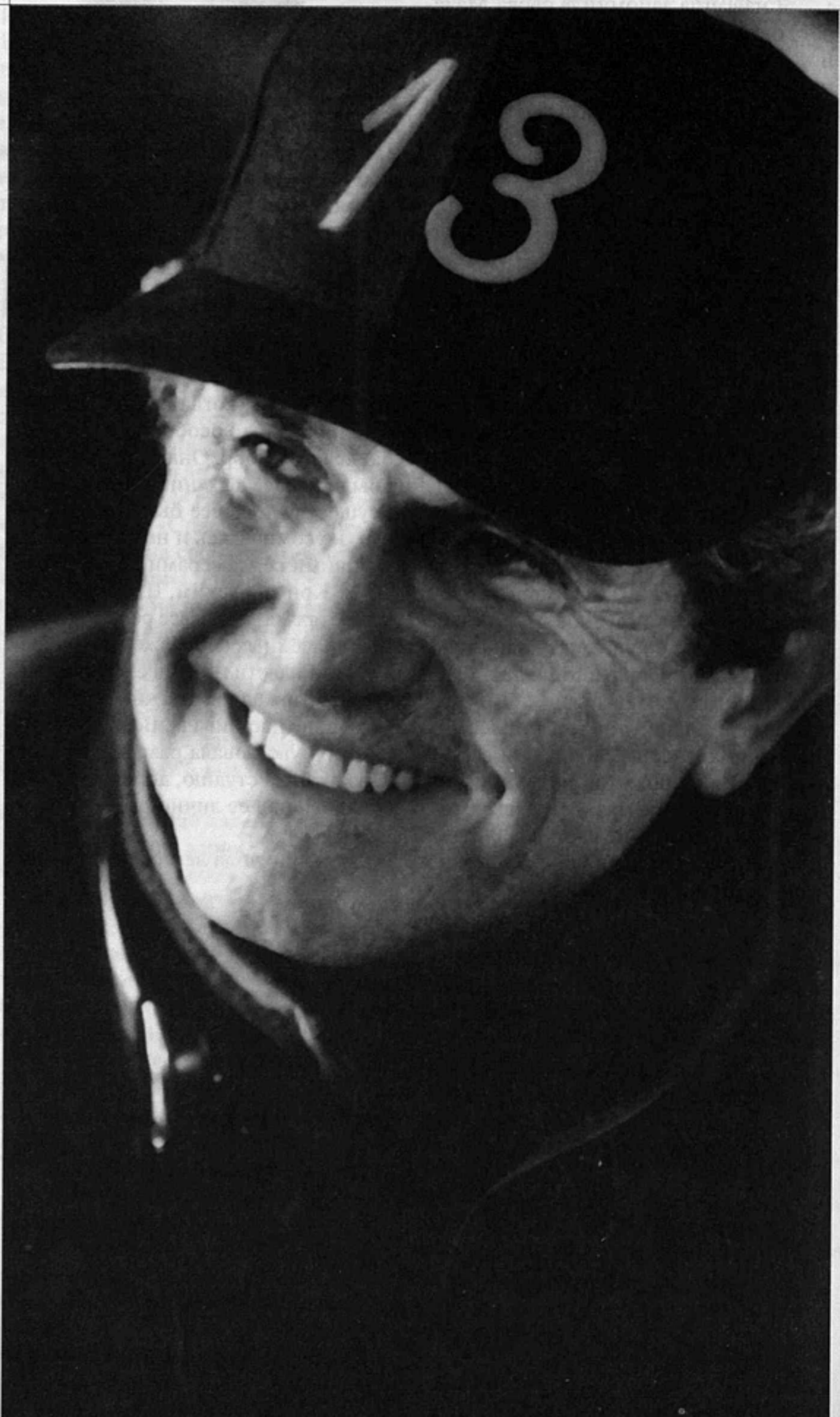
Ада Репина

Я навсегда запомнила слова Мачерета о том, что старость — это прекрасное время: никого не надо бояться, не надо строить планов. И когда избавляешься от зависти, страха, тщеславия, как высоко и вольно взлетает душа... В ней остается только прозрачный воздух, свет, радость — радость творчества, радость жизни, радость еще одного дня, проведенного на этой земле.

Ада Репина была главным редактором объединения «Товарищ». Какая-то тонкость есть в том, что я не могу сказать: она моя подруга, но могу сказать: мы друзья. Я знала ее маму, она — мою. И хоронили мы наших мам, когда пришло время. Она была человеком мягким, деликатным, я бы даже сказала безвольным. Но теперь, когда прошло столько лет, я понимаю, что дело не в том, есть воля или какое-то особое мужество или их нет. Ей не нужно было преодолевать себя, делать выбор. Она была такая, какая была, ее суждения, поступки, решения были, как ее дыхание. Она не делала выбора, она как будто и не знала, что он существует. У нее был только один путь, по которому она шла спокойно, твердо, не сомневаясь и не оглядываясь. Она была редактором-мэтром, работала с лучшими режиссерами нашего объединения: Райзманом, Климовым, Смирновым, Кончаловским, Шепитько, Абдрашитовым. В то трудное, хмурое и бесправное время, когда все редакторы выстраивались в цепочку по ту или иную сторону «идейных соображений», она не выстраивалась. Она работала так, будто советской власти не существует: сидела с режиссерами в монтажной, смотрела материал, искала возможность сделать его выразительнее, точнее, тоньше. Не убеждала, не настаивала. Всякое замечание начинала словами «на мой взгляд». Я остро чувствовала разницу в нашем отношении к прожитой на студии жизни. Она любила студию, дорожила памятью о людях, фильмах, встречах. Это тоже проявление ее личности — будь по-иному, она просто не работала бы здесь.

А я проработала на студии двадцать пять лет, но ушла легко, просто перевернула страницу.

Ч Т Е Н И Е



Клод Лелуш

КЛОД ЛЕЛУШ при участии Жан-Филиппа Шатрье

Баловень судьбы

Человек с аккордеоном

У меня совсем пропало желание умереть. Но в Париж я еду с гораздо большей скоростью, чем накануне несся в обратном направлении. Во всяком случае, со мной больше ничего не сможет случиться. Я пробью головой стену, даже не набив шишек. Я одержим, я вне себя от истории об этом мужчине и этой женщине, которых соединил ребенок. Ни один из моих фильмов не вызывал у меня такого восторга. Он еще не существует, и все-таки я уже знаю, что это *фильм* моей жизни. Почему? Я это знаю, и всё тут. Остатки приличия заставляют меня позвонить Пьеру Бронберже, чтобы попросить у него разрешения приехать к нему прямо сейчас, немедленно. Я непременно должен все ему рассказать. Прежде всего — ему. Так бывает в мультфильмах: он едва успел положить трубку, а я уже настежь распахиваю дверь в его кабинет. Я хватаю кресло и, не переводя дыхание, не давая ему вставить ни слова, рассказываю мой сюжет. Я ожидаю увидеть, как он сияет от восторга, встает, возглашая «Аллилуйя!», бросается меня обнять или что-то в этом роде. Меня ждет ушат холодной воды. Даже ледяной. Бронберже совершенно не взволновала история любви, рассказанная мною со всей страстью, на какую я был способен.

— Послушайте, Клод, — вздыхает он, — сейчас идут только фильмы о Джеймсе Бонде, детективы и боевики. Ваша сентиментальная история не заинтересует никого, кроме мужей, потерявших жену, и жен, потерявших мужа. Это несколько сужает клиентуру.

Я понимаю. И, главным образом, понимаю, что я должен был бы отвезти его в Довиль. Он не пережил того, что пережил я, не видел того, что видел я, не понял то, что прочувствовал я...

Пьер Бронберже — но я не могу на него за это сердиться — все еще находится под воздействием провального просмотра моей картины. Мы живем в мире, где успех представляет собой самый надежный паспорт. И где прямо противоположное — увы! — гораздо истиннее. Мне не горько, просто грустно оттого, что этот человек, первым поверивший в меня, тот, кто с самого начала меня поддерживал и кто, следовательно, должен был бы стать продюсером «Мужчины и женщины», им не будет. Может быть, он чувствует мое разочарование. Поддержав мое стремление снять этот фильм на мои собственные средства, он обещает, что поможет мне получить аванс с будущих сборов и что в случае необходимости окажет мне помощь в момент выхода фильма на экраны.

— Потому что вы мне очень нравитесь, — уточняет он.

Я все понимал. И даже был ему благодарен. Когда я уже открыл дверь, Бронберже положил мне руку на плечо.

— Обещайте показать мне фильм, когда вы его закончите.

Я обещаю.

Я знаю, что сдержу обещание, которое дал Пьеру Бронберже, — показать ему законченный фильм «Мужчина и женщина». По той веской причине, что

Продолжение. Начало см.: 2003, № 7.

Сокращенный вариант. Полностью книга выходит в издательстве «Вагриус».

ничто на свете не помешает мне его снять. Пока же мне придется справляться без Пьера. И поскорее. У меня остается всего несколько месяцев до того момента, когда надо будет вновь расплачиваться по моим финансовым обязательствам. Покинув кабинет Пьера Бронберже в квартале Елисейских полей, я прямым ходом возвращаюсь к себе, в комнату прислуги — кабинет на Страсбургском бульваре. Отсюда я звоню Пьеру Юттерховену, сценаристу, с которым уже некоторое время работаю. Я рассказываю ему мой сюжет. Он в восторге. К сожалению, одобрение моего товарища и соавтора не является достаточным ручательством, что фильм будет снят. Тогда я вспомнил о реакции Жан-Луи Трентиньяна после просмотра фильма «Девушка и ружья»: «Если когда-нибудь у вас появится роль для меня, позвоните...» Я бросаюсь к телефону. К счастью, мне удается почти сразу с ним соединиться. Он меня помнит и приглашает приехать к нему в этот же вечер. Около одиннадцати часов я выхожу от Трентиньяна, понимая, что пережил один из самых значительных моментов в жизни. Впервые я ангажировал кинозвезду. Самое замечательное, что Трентиньян дал мне свое согласие после простого рассказа о сценарии, не прочитав ни строчки. Правда, читать еще было нечего.

Не стоит и пытаться уснуть в том возбужденном состоянии, в каком я нахожусь. Мне необходимо с кем-то поговорить. Поделиться тем, что со мной происходит. Вернувшись к себе, я звоню моему старому другу Жерару Сиру.

— Послушай, я могу к тебе зайти? Мне абсолютно необходимо рассказать тебе один сюжет!

— Чтобы навеять мне сон? Нет, скажи честно, ты знаешь который час? — Но покоряясь судьбе, он ворчит: — Хорошо, давай приезжай.

Перед отъездом я звоню Жаку Бонкарьеру, чтобы попросить его присоединиться ко мне у Жерара. Ровно в полночь мы у него. Я рассказываю... Новое разочарование. Первая реакция Жерара и Жака состоит в том, что, по их мнению, моя история любви никого не заинтересует.

— Ты лучше бросил бы это и вернулся к нам снимать скопитоны, — прибавил Жерар, который так и не примирился с тем, что я ушел из «Экспериментального производства», чтобы посвятить себя «настоящему кинематографу».

Бонкарьер же несколько секунд колеблется, но в конце концов роняет:

— Послушай... Может быть, твоя история никого не заинтересует, но позволь мне все-таки тебе сказать, что я считаю ее потрясающей.

В дверях Жерар останавливает меня.

— Слушай... Все, что я тебе сейчас наговорил, вызвано тем, что мне, в самом деле, неприятен твой уход от нас... Но, если честно, я тоже нахожу твою историю потрясающей.

Еще немного, и я бы его расцеловал.

Впереди долгая ночь. Я весело провожу ее в компании Жанин и моих друзей. Прошлую ночь, в это же время, я ехал в Довиль с желанием умереть. За сутки мир перевернулся. Наконец, я лег спать, в тот час, когда обычно встаю, то есть на рассвете. Счастливый, как человек, беременный фильмом.

Мы с Пьером Юттерховеном меньше чем за месяц написали почти окончательный вариант сценария «Мужчины и женщины». По мере того как продвигалась работа, я несколько раз приезжал к Жан-Луи Трентиньяну и рассказывал ему ту или иную новую сцену. Моя кинозвезда, хвала Господу, неизменно обнаруживал тот же восторг. Тем временем элемент фильма, который я прежде не принимал во внимание, заставил меня задуматься: музыка. Я был твердо убежден, что ей предстоит сыграть главную роль, и эта мысль пробила себе дорогу, постепенно укоренившись в моем мозгу. Но я знаю, когда появилась мысль о музыке. Она родилась в то пресловутое утро на пляже в Довиле... В ту минуту, когда я проснулся и в лучах рассвета заметил вдалеке женщину и ребенка, из радиоприемника в моей машине тихо зазвучала мелодия, которую я не мог опознать. И сначала я почти не обратил на нее внимания. Но звучало одновременно нечто неопознанное и великолепное. Это нечто незаметно соединило звук и образ на экране моего ветрового стекла. Получилась настоящая гармония.

«Мужчина и женщина» будет музыкальным фильмом. Не музыкальной комедией, а фильмом, в котором музыка станет столь же важным компонентом,

что и образы. Поэтому мне необходимо вновь обрести гармонию того первого дня. Денег у меня нет, но есть друзья. Среди них Пьер Барух, снятый мною в фильме «Девушка и ружья» и начавший приобретать известность в мире песни. Когда я ему сообщаю, что написал сценарий музыкального фильма и что мне абсолютно необходима партитура, он ни секунды не колеблется:

— Это очень кстати, я как раз хотел познакомить тебя с одним типом, я с ним вместе работаю. Вы созданы для того, чтобы понять друг друга.

Это маленький человечек с аккордеоном за спиной. Его не испугал мой седьмой этаж, на который он легко взобрался, несмотря на тяжелый инструмент. Он скромен, неразговорчив. Он выражает себя в звуках. Звуках, которые сыплются из-под его легких пальцев, отскакивают от стен моей комнаты, стекают по стеклам и сливаются в реки, ласкающие мое сердце. Я слушаю его, словно завороженный. У меня перед глазами, как в широкоэкранном кино, проплывают образы. Потому что его аккордеон выражает всю гамму человеческих чувств. Все кино...

Человека с аккордеоном зовут Франсис Лей. Он напоминает мне, что он со своим «пианино на подтяжках» участвовал в массовках фильма «Решающие мгновения». Мы тогда не были знакомы, и его присутствие прошло для меня совершенно незамеченным, в чем я не без стыда и признаюсь. Франсис добрых двадцать минут играет для меня серию своих композиций. Уже первая меня восхищает. Когда он перестает играть и, скромно глядя на меня, ждет моего приговора, я ему объявляю, словно я знаменитый кинорежиссер, оказывающий Франсису великую милость, что он будет писать музыку к моему будущему фильму. Он соглашается с таким восторгом, как будто действительно имеет дело с мэтром. Это недоразумение, наверное, объясняется тем, что он еще ни разу не работал для кино.

Довиль и рождение «Мужчины и женщины» имели место всего несколько дней назад, а я уже стою во главе потрясающей творческой группы: Жан-Луи Трентиньян, Пьер Юттерховен, Франсис Лей и Пьер Барух, который согласился написать песни для фильма. Машина запущена.

Жарко. Мы с Франсисом Леем сидим на его кровати; огромная перина образует над нашими головами подобие циркового шапито. Он придумал эту кустарную систему звукоизоляции, чтобы не раздражать соседей. Соседи по его крохотной квартирке в доме на Монмартре жалуются, если он играет слишком громко. Пока я обливаюсь потом, слушая его, он проигрывает мне больше дюжины музыкальных тем, что подготовил для меня. Все они великолепны. Однако ни одна полностью мне не подходит. Я представляю себе главную тему фильма некоей народной мелодией, чем-то в точности соответствующим образам, которые я держу в голове. Время идет, но дело не ладится.

— Зайди завтра, — предлагает Франсис, — я успею кое-что приготовить...

Я уже взялся за ручку двери, когда он меня остановил:

— Подожди... У меня есть еще кое-что, но я... не вполне уверен, что это подойдет.

Я снова сажусь на кровать.

— Не важно. Сыграй все-таки...

И Франсис Лей играет мне музыку к фильму «Мужчина и женщина». Я узнаю ее с первых нот. Это как песня, которую ты давно знал, но забыл. Это музыка и пронзительная, и грустная, и ритмичная. Она похожа на море... На двух людей, которые полюбили друг друга на пляже, а расстались на перроне вокзала... Это мой фильм звучит из аккордеона Франсиса. Часами он повторяет до бесконечности тему фильма, варьирует ее, модулирует, придумывает варианты. В эту ночь пляж Довиля заигрывает с мостовой Монмартра.

— А кого вы думаете взять на женскую роль?

Вопрос Жан-Луи Трентиньяна воскрешает во мне одно воспоминание. Это было несколько недель назад в Обервиле, в Нормандии. Моя мать, после смерти отца получившая в наследство домик, где мы проводили семейные каникулы, накрывает на стол: она пригласила на обед своего взрослого сына. Но она принимает также кинозвезду — настоящую, сошедшую с экрана. Роми Шнайдер собственной персоной.

У меня зародился замысел «Мужчины и женщины», и я уже рассказал о главных линиях моего будущего фильма нескольким людям, чье суждение для меня важно. Среди них и мой друг Жак Вильдьё. Тот, выслушав мою историю, подсказал мне предложить женскую роль Роми, которую он знает благодаря Алену Делону. Поскольку я в Довиле, а Роми тоже где-то в этом районе, я пригласил ее приехать на обед к моей матери. Она любезно приняла приглашение. Я думал, что семейная атмосфера сделает нашу встречу более приятной. Я ошибся. Едва сев за стол, Роми мне заявила:

— В «Кайе дю синема» не слишком вас жалуют!

Мне трудно что-нибудь возразить. Затем, прежде чем я успел рот открыть, Роми дает по мне залп уничтожающих критических замечаний, которые вычитала в упомянутом журнале. Можно подумать, что она выучила их наизусть специально для этого обеда. У меня просто дыхание перехватило. Наконец, она с таким видом, будто хочет избавиться от обузы, просит меня рассказать сюжет моего фильма. Но у меня уже пропало всякое желание, поэтому я в нескольких фразах, кое-как, излагаю Роми историю, не вкладывая в нее почти никакого восторга, желая окончательно убедиться в том, что она не захочет у меня сниматься. Моя уловка удалась. Мы с Роми Шнайдер сможем говорить, что проморгали друг друга.

На вопрос Жан-Луи я, ни на секунду не задумываясь, отвечаю:

— Анук Эме.

О ней я подумал сразу. Она всегда казалась мне идеальной для этой роли, даже когда я встретил Роми. Наверное, это моя мания — желание достигнуть «недоступной звезды». Ибо именно такая она и есть: совершенно недосягаемая кинозвезда. Во всяком случае для меня. Знаменитая во Франции, она еще более знаменита в Италии, где регулярно снимается, в частности у Федерико Феллини. Я слегка надеюсь на то, что Трентиньян попросит меня успокоиться и поможет мне вернуться к более скромным желаниям.

— Забавно, что вы сказали мне о ней, — ответил он. — Она моя самая близкая подруга. Хотите, я позвоню Анук, чтобы от вашего имени предложить ей роль?

Хочу ли я? Еще как! Очевидно, что «Мужчина и женщина» будет прекрасным фильмом... если я смогу его сделать. Жаль, в ближайшем будущем я обречен на то, что меня превратит в отбивную один тевтонский гигант.

Нервы войны

— Господин Лелуш, я звоню по поводу того немецкого клиента из Саарбрюккена.

— И что?

— Вам известно, что он уже два года должен нам двадцать тысяч франков?

Еще бы мне не известно! Во многом из-за этого неоплаченного долга моему отцу перед смертью выпали финансовые хлопоты, ускорившие его кончину. Он оставил мне в наследство маленькую фабрику декоративных подушек, которой я продолжал заниматься спустя рукава, тогда как преданная секретарша обеспечивала повседневную работу фабрики. Этим утром, проверяя состояние счетов, она впала в панику.

— Все судебные процедуры взыскания долга закончились ничем, — сказала она. — Если сейчас мы не получим эту сумму, то рискуем просто-напросто разориться. Остается лишь один выход: вы сами должны поехать в Саарбрюккен, чтобы заставить его образумиться.

Секретарша смотрит на меня так, будто я Зорро. Напрасно я отчаянно пытаюсь отвертеться, очень скоро я понимаю, что выбора нет. В одиннадцать часов вечера я выезжаю в Саарбрюккен, решив ехать всю ночь. Однако сперва делаю остановку на улице Сен-Бенуа, возле бара «Бильбоке», обычной штаб-квартире моей компании. Если бы я ненароком смог убедить одного-двух приятелей сопровождать меня, то, признаюсь, чувствовал бы себя увереннее. Увы! Никого из моих дружков здесь нет. Судьба явно решила так, что мне придется сразиться с моим неплательщиком, как настоящему герою, — в одиночку.

Случаю было угодно, чтобы Николь Круази, которая постоянно поет в этом баре, именно в этот вечер оказалась на месте. Я едва с ней знаком, но мне крайне необходимо, чтобы кто-нибудь приободрил меня. Я уверенно приступаю к делу:

«Мужчина и женщина»

— Какие у тебя планы на эту ночь?

Она смотрит на меня искоса, с таким видом, будто спрашивала себя, какое недостойное предложение я намереваюсь ей сделать. Я успокаиваю ее относительно моих намерений, и Николь, недавно вернувшаяся из Соединенных Штатов, предлагает мне послушать пластинку, которую она там записала. При первых звуках голос Николь мысленно накладывается у меня на лицо Анук.

— Ты будешь петь в моем новом фильме, — заявляю я.

Сбитая с толку, Николь удивленно смотрит на меня.

— И о чем он, этот фильм?

Я обеими руками хватаюсь за спасательный круг, который она мне бросает.

— Тебе лишь придется поехать со мной в Саарбрюккен, я тебе все объясню по дороге.

Она немного колеблется, но потом спрашивает:

— Когда мы выезжаем?

— Сейчас.

Фантастическая ночь. Шоссе бежит в свете фар, я, ведя машину, рассказываю сюжет «Мужчины и женщины», прерываясь лишь тогда, когда мы останавливаемся, чтобы выпить кофе, то есть часто. Я говорю о Трентиньяне, об Анук Эме. Только когда мы приехали в Саарбрюккен, Николь пришло в голову задать мне вопрос, что мы, собственно, здесь делаем. Когда я ей ответил, она скорчила выразительную гримасу. Как я и ожидал, у нее не было никакого желания участвовать в моей карательной экспедиции.

— Ты будешь очень любезен, если высадишь меня у ближайшего кафе, — сказала она. — Я подожду тебя там.

Едва устроившись за столиком, она заснула. Я оставил ее в кафе, чтобы отправиться туда, куда призывал меня долг. Здоровые детины нередко способны на самые неожиданные поступки. Завидев, как я выхожу из машины у его дома, мой немец убежал через служебный вход, храбро переложив на свою жену заботу о моем приеме. Не спавший всю ночь, с двумя десятками чашек кофе в желудке, я был натянут, как скрипичная струна. Угрожающим тоном я заявил даме, что в интересах ее мужа вернуть мне долг немедленно. Если этого не произойдет, я снова вернусь с бандой моих друзей.

— Какая «банда»? — по слогам переспрашивает несчастная.

— Вам лишь стоит посмотреть фильм «Девушка и ружья», и вы поймете, — отвечаю я с загадочным видом.

И тут я оставляю ее, предоставив страху делать свое дело.

Как говорит Мишель Одиар, французское кино делается между авеню Георга V и круглой площадью Елисейских полей. Поэтому нет ничего удивительного в том, что на Елисейских полях я случайно наткнулся на Боба. Робер Амон, а проще Боб, — один из тех персонажей, которых способно порождать только седьмое искусство. Официально он поставляет фильмы за рубеж, и его можно было бы назвать своего рода профессиональным маклером — одним из тех остающихся в тени людей, кого зрители не знают, чьи фамилии нигде не появляются, но без кого не делается ничего. Всем — или почти всем — он очень нравится, так как он человек увлеченный и симпатичный. И все — или почти все — его уважают, ибо наделяют его неким шестым чувством. В кинематографической среде, сотканной из суеверий, удач, рискованных ходов и ставок ва-банк, обладать шестым чувством все равно что быть директором казино в Монте-Карло.

Эта встреча стала, наверное, недостающим звеном. С тех пор как я начал искать деньги на съемку «Мужчины и женщины», меня преследовали сплошные неудачи. Я предлагал фильм почти всем кинопрофессионалам. Никто не хотел его брать. Каждый осторожно отказывался, обещая, что он присоединится ко мне на другом фильме, но вот сейчас — увы! — и, к моему горькому сожалению, он не имеет возможности... Банки мне также отказывают. Они, говорят мне, вкладывают средства только в фильмы коммерческого профиля. По их мнению, «Мужчина и женщина» в эту категорию не вписывается.

Боб Амон — мой старый знакомый. Я иду ва-банк и признаюсь, что отчаянно ищу пятьдесят тысяч франков, чтобы начать снимать. В заключение привожу решающий довод:

— Если ты мне их одолжишь, я отдам тебе двадцать процентов со сборов фильма.

Боба не волнует мое предложение.

— Расскажи все-таки, — просит он.

В пять минут, в толпе прохожих на тротуаре Елисейских полей, я коротко излагаю ему сценарий «Мужчины и женщины». Наконец-то его глаза загораются. Я считаю, что дело выиграно. Я ошибаюсь. Потому что энтузиазм Боба вызывает не фильм, который я ему рассказал, но что-то другое. Замысел, который он держит в голове. «Золотой сюжет!» — пылко восклицает он. И — потрясающе, как хорошо улаживает дела случай! — он просто жаждет работать со мной.

— Я ищу энергичного молодого режиссера, — заявляет он, — того, кто может снять фильм за небольшие деньги.

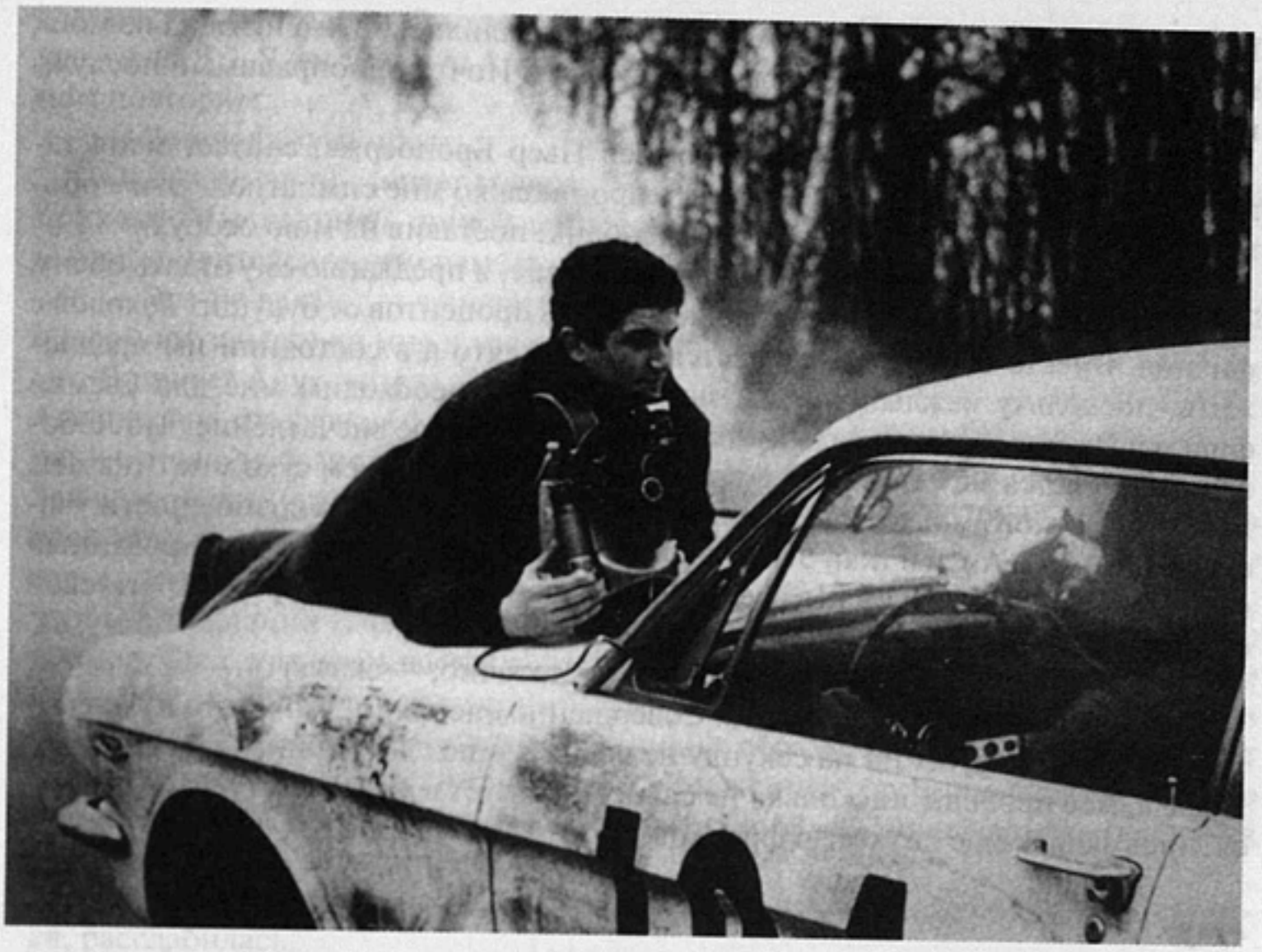
Я убит. «Энергичный и дешевый». Должно быть, все сговорились находить во мне только эти два достоинства. Я тоже прошу его рассказать сценарий. Боб Амон прищуривается, лицо у него становится, как у прелата, который садится хорошенько пообедать, и он начинает:

— Так вот, в общих чертах, это история своего рода современной Синей Бороды, который, вместо того чтобы убивать подряд всех своих женщин, о них забывает. Он их замораживает, если тебе так больше нравится. Всякий раз, когда у него возникает желание провести уик-энд с одной из них, он ее размораживает. Но едва она начинает ему надоедать, он — гопля! — снова отправляет ее в морозильник!

Я растерянно смотрю на Боба. И говорю себе: либо он держит меня за дурака, либо издевается надо мной, либо просто свихнулся. Наверное, все вместе. Я открываю рот, чтобы высказать ему все, что я об этом думаю, но... в последнее мгновение спохватываюсь. Я понял, что Боб Амон, рассказав мне этот странный сюжет, предложил мне долгожданный шанс.

— Потрясающе! — воскликнул я, придав голосу максимум убежденности. — Я согласен.

Боба даже не удивляет моя реакция. В тот же день он предлагает мне подписать контракт. В нем я оговорил лишь одно условие: аванс в пятьдесят тысяч франков, выплачиваемых немедленно. Надо ли уточнять, что я вовсе не намеревался снимать его сюжет о «замораживателе» Синей Бороде? Во всяком случае до того, как закончу «Мужчину и женщину». Потом всегда найдется время провести переговоры. Если Боб будет по-прежнему настаивать на своем фильме, я его сделаю. Хотя бы потому, что подписал контракт, а у меня принцип — уважать свою подпись. Там видно будет...



Клод Лелуш на съемках фильма «Мужчина и женщина»

Пятьдесят тысяч франков, выплачиваемые «немедленно», шли до меня две недели. Если учесть, как я беспокоился, это было слишком долго. Но когда в конце концов мне пришел чек Боба Амона, казалось, будто сразу рухнули все преграды, высившиеся на моем пути. Подсчет был сделан быстро. Прибавив эту сумму к полученному мною авансу со сборов и к тем деньгам, что я назанимал почти повсюду, я наконец собрал средства на съемку моего фильма. Черно-белого. Потому что бюджет позволял мне только это. Но цветное телевидение уже делало первые шаги. И кинофильмы начали переходить с большого на маленький экран. Разумеется, основная часть телезрителей пока владели лишь черно-белыми телевизорами, но покупатели фильмов для телевидения все чаще требовали цветные ленты. В предвидении... В Соединенных Штатах, где, как это часто бывает, технология на несколько лет опережает нашу, требования в этой области гораздо более строгие. Подавляющее большинство американских семей скоро обзаведутся цветными телеприемниками. Следовательно, черно-белое уже брать не будут. Все это мне объяснил один канадец, закупщик европейских фильмов для американского и канадского телевидения. Еще до начала съемок «Мужчины и женщины» он предлагает мне продать ему фильм за сорок тысяч долларов для показа на всей территории Северной Америки. При условии, конечно, что фильм будет цветной. Это неожиданная удача. Отказаться от подобной помощи немыслимо. Я соглашаюсь, но задним числом осознаю, что даже эти сорок тысяч долларов не позволят мне (учитывая стоимость пленки) снять в цвете весь фильм. Тогда я пускаюсь на хитрость. Вернее, прибегаю к уловке в виде компромисса. Не говоря, естественно, ни слова моему заказчику, я решаю сделать натурные съемки «Мужчины и женщины» в цвете, а интерьеры снять в черно-белом изображении. Этот прием даст мне возможность не выходить за рамки бюджета. Если мне чуть-чуть повезет, то будущие зрители фильма, не зная моих низменных материальных соображений, увидят в этом приеме оригинальное художественное новшество.

Возникает последняя финансовая проблема: гонорар моим кинозвездам. Жерар Лебовичи[1] представляет интересы и Жан-Луи Трентиньяна, и Анук Эме. Ко мне он относится не лучшим образом, и это еще мягко сказано. Я могу его понять. Как и всем в кинематографической среде, ему известно, что я сделал

[1] Жерар Лебовичи (1932—1984) был продюсером и основателем (1960) знаменитого артистического агентства «Артмедиа», которое представляло интересы ведущих актеров и актрис Франции.

шесть фильмов, три из которых полностью провалились, и что ни одна из моих полнометражных лент не окупила свой бюджет. Почти непоправимый послужной список.

Еще он знает, что кое-кто, например Пьер Бронберже, считает меня талантливым и что Жан-Луи Трентиньян проникся ко мне симпатией. Этим объясняется попытка финансово сыграть ва-банк, поставив на мою особу...

Чтобы не подлаживаться под его настроение, я предлагаю ему отдать обеим звездам, чьи интересы он представляет, десять процентов от будущих доходов с фильма. Вместо гонорара, разумеется. Это все, что я в состоянии им предложить, поскольку каждый сантим моего бюджета необходим мне для съемки фильма. На миг у меня складывается вполне отчетливое впечатление, что Лебовичи колеблется между желанием расхохотаться и желанием сухо мне отказать. После тягостного молчания он объявляет, что уже говорил о возможности участия в доходах с Анук и Жан-Луи и что оба они предпочитают гарантированный гонорар. Хотя они согласны сделать исключение и могут пересмотреть свои обычные требования в сторону снижения.

— Пятьдесят тысяч на каждого будет достаточно, — сказал он.

Нельзя выразиться более ясно. Совершенно очевидно, что никто в кинематографических кругах ни на секунду не верит в успех «Мужчины и женщины». Правда, мое прошлое нисколько не свидетельствует в мою защиту. Мне остается лишь занять еще сто тысяч франков.

Анук

Он, конечно, был в фильме, этот образ... Неземная, она нежно садится рядом с водителем, но не хлопает дверцей, а тянет ее на себя. Она смотрит прямо перед собой. Это один из тех взглядов, которые на самом деле никого не замечают, но толпы смотрятся в них, как в зеркало. Меня она одаривает черным глазом и профилем весталки. В ней есть что-то греческое. Тонкие и длинные пальцы беспрерывно прячутся в великолепной копне черных волос. В фильме, из которого мог взяться этот образ, герой уверен в себе, смотрит победителем. Кривая усмешка, и его пассажирка роняет головку ему на плечо, обтянутое тканью альпага. Я едва осмеливаюсь включить первую скорость. В нее влюблены миллионы мужчин, но она сидит, почти прижавшись ко мне, в моей машине, даровав мне исключительное право везти ее в Довиль. Эту привилегию я завоевал в упорной борьбе. Она предпочитает поезд. И потом, сейчас в ее сердце живет итальянец, с которым она никак не соглашалась расставаться. Стараясь уговорить ее, я выдвигал тот довод, что эта короткая поездка позволит нам и познакомиться, и поговорить о фильме. Переговоры длились три дня. Сказать, что с ней все непросто, значит прибегнуть к эвфемизму. Это естественно, она кинозвезда. Это же Анук.

Я уже слышал ее голос по телефону, прежде чем встретился с ней у Жан-Луи Трентиньяна. Этот голос, требовавший личных парикмахершу и визажистку, все еще звучит у меня в ушах. Я согласился потому, что это еще самое безобидное, и потому, что ей не говорят «нет». Голос Анук ласковый и отдаленный, он обращается к вам, как будто вам совсем незнаком, но это именно ее голос. Этот голос одновременно побуждает к признаниям и к сдержанности. Он, словно вдохновение, пронзает вас и все в вас изменяет. Несмотря на мой «Мерседес» (подарок Жерара Сира), мне необходимо некоторое время, чтобы прийти в себя. Я еду быстро. Очень быстро. Не потому, что хочу произвести впечатление на мою пассажирку, а потому, что я так привык. Потому что жизнь, моя жизнь, кино и все остальное движутся ускоренно. Потому что я всегда куда-то еду, и потому что я всегда недоволен, если еще не оказался на месте. Потому что мне двадцать восемь лет, и это, похоже, достаточное объяснение.

— Я ненавижу скорость.

Она произнесла первые или почти первые слова с того момента, как мы выехали из Парижа. Попытки рассказать мой сценарий провалились. Кстати, она не в духе. Может быть, она думает о своем итальянце? Когда стрелка спидометра перевалила за отметку 180, ее по-прежнему ласковый голос смирил максимальное ускорение цилиндров. Я убираю ногу со стартера так, словно отдерги-

ваю руку от раскаленной металлической пластины. Стрелка спидометра опускается до 120. Я считаю, что Анук успокоилась, но минуту спустя она тем же тоном повторяет:

— Я ненавижу скорость.

Она даже не повышает голоса. В этом нет необходимости. Ее вздохи суть приказы. Мы, наконец, приезжаем в Довиль. Со скоростью 60 километров в час. Самое удивительное, что нам не удалось поговорить о фильме.

— Это не важно, — замечает Анук. — Я пойду немного отдохнуть, а перед обедом вы зайдете ко мне и все расскажете.

Я привез Анук в отель «Норманди». Когда несколько недель назад я приезжал сюда на «разведку» с директором моей картины Жаком Вильдьё, администрация отеля любезно предложила поселить у них всю съемочную группу, сделав нам скидку (стоял декабрь, был мертвый сезон), и разрешила использовать свои номера для съемки. Что я и намеревался осуществить в большей части интерьерных сцен. Я использовал часы, отделявшие меня от встречи с Анук Эме, чтобы в компании главного оператора отправиться на пляж и снять несколько планов. Свет, как здесь часто случается, был каким-то призрачным. Хотя время было другое, я снова обрел волшебство того замечательного утра, в какое все и началось. Я решительно «складываю в ящик» образы, которые, я уверен, найдут свое естественное место в моем фильме. Мужчину, который с собакой идет по кромке моря... Собаку, прыгающую по волнам... Здесь одиночество создано для того, чтобы быть запечатленным.

Как и было условлено, я захожу в номер к Анук за час до обеда. Она, кажется, расслабилась.

— Я вас слушаю, — говорит она.

Усаживаюсь и начинаю рассказывать сюжет. Через четверть часа Анук засыпает. Вероятно, ее разбудило мое молчание. Она мило извиняется, объясняя мне, что устала (это я, кажется, понял). Без сомнения, виной тому поездка и свежий воздух. Она предлагает мне возобновить наш разговор после обеда. Это и будет сделано с удовольствием. В конце концов, мы приехали совсем недавно и торопиться нам некуда. И потом, мы лишь в начале пути, и мои запасы терпения пока неисчерпаемы.

Поскольку ресторан в отеле «Норманди» слишком дорогой, я заказал стол в маленьком ресторанчике. Здесь собралась вся съемочная группа. Энтузиазм еще свеж и охватывает всех. У каждого такое чувство, будто он ввязался в авантюру, в которой позволены все мечты. Короче говоря, в атмосфере этого первого общего обеда царит общее согласие. До той минуты, когда директор картины Жак Вильдьё начинает излагать в деталях съемочный план на ближайшие дни. Речь идет о сценах, разыгрывающихся на катере.

— Их абсолютно необходимо снять в четверг, — объясняет Вильдьё, — и так, чтобы мы смогли отплыть и вернуться за время прилива.

Он прибавляет, что познакомился с симпатичным владельцем катера, который будет рад взять нас на борт.

Именно в эту минуту Анук устремляет на меня орлиный взор и спрашивает:

— Кто из актеров участвует в этой сцене?

Я отвечаю, что сцена включает Жан-Луи Трентиньяна, детей и, конечно, ее саму. Прибавляю, что речь идет об исключительно важной сцене, рассказать о которой у меня еще не было случая.

— Я не сяду на катер, — сухо заявляет Анук.

И это все. Ни слова объяснения, ни попытки сослаться на страх или морскую болезнь. Просто данность. Стойко перенеся этот удар, я начинаю переговоры. Я пытаюсь успокоить Анук, заверяя, что это не представляет никакого риска, поскольку мы едва выйдем из порта. Это равносильно легкой прогулке.

— Я не сяду на катер, — ледяным голосом повторяет Анук. — Я многое могу делать, но на катер я не сяду.

Вокруг стола атмосфера заметно посвежела. Так как не в моем духе отступать без боя, я продолжаю настаивать на своем. Тем более что эта самая сцена существенно важна и без нее фильм развалится. Во всяком случае, я в этом убежден. Может быть, тот факт, что эта сцена внезапно оказалась под угрозой, делает ее в моих глазах более значительной, чем она есть на самом деле. Как бы

то ни было, это решать мне и никому другому. Как можно спокойнее я объясняю Анук, что сцена семейной поездки на катере необходима и что мой бюджет не позволяет построить катер в студии.

— Феллини снимает в рирпроекции, — не сдаваясь, возражает она.

Я испускаю вздох, способный надуть паруса трехмачтового судна. В разговоре не хватало только Феллини. Правда, что итальянский маэстро лучше всех использует прием, называемый рирпроекцией, который, например, заключается в том, что если два персонажа разыгрывают в автомобиле какую-нибудь сцену, в глубине, фоном, на экране проносится дорожный пейзаж. Актеру лишь остается крутить руль, словно он действительно ведет машину, и сцена готова. Естественно, этот способ можно приспособить и к морской сцене, показывая на заднике фильм о спокойном или бушующем море, тогда как актеры движутся на платформе, изображающей палубу корабля. Платформу — или камеру — более или менее сильно раскачивают в зависимости от необходимого состояния моря. В Голливуде, в его славные годы, многие пиратские фильмы снимались таким образом. Помимо того что он стоит дорого, очень дорого, этот прием находится в полном противоречии с «синема-верите», которое я пытаюсь делать. Я контратакую, возражая Анук, что я бесконечно восхищаюсь Феллини, но стиль маэстро принадлежит ему одному. Мой стиль требует, чтобы актеры действовали самостоятельно.

— Феллини снимает прекрасные рирпроекции, — роняет Анук так, словно я ничего и не говорил.

На этот раз погода окончательно портится. Атмосфера, такая теплая в начале обеда, становится напряженной. Тон повышается. Я сержусь. Анук тоже. Обед испорчен, и все расходятся, пережевывая мрачные мысли. Я не могу поверить, что мой фильм, с таким трудом начавший существовать, рискует быть поставлен под угрозу капризом кинозвезды!

Этого я никак не мог ожидать. Не могу и не хочу с этим примириться. Вернувшись в отель, я признаюсь в своем душевном состоянии Трентиньяну. Он, как может, утешает меня.

— Это правда, что Анук немного странная, — признает он.

— Это самое малое, что можно сказать.

— Чего ты хочешь, она звезда, она такая. Надо принимать ее такой, какая она есть.

Сочувствие Жан-Луи действует благотворно, но мне от этого не легче. Мой фильм прерван после полдня съемок, и, пережив такое начало, я не понимаю, как все сможет уладиться. Я решаю просить помощи у Жерара Лебовичи, агента Анук. Может быть, он имеет на нее достаточно влияния, чтобы заставить ее образумиться. Мне удалось дозвониться к нему домой около одиннадцати вечера. В нескольких словах я сообщаю ему о шантаже Анук, которая вынуждает меня выбирать между моей сценой на катере и ее участием в фильме. Надежды, возлагавшиеся мной на Лебовичи, быстро развеялись. Агент Анук признается, что он бессилен мне помочь. Ему хватает деликатности не сказать мне, но я понимаю, что моя проблема почти не волнует его, так как он интересуется только дорогими кинокартинами и он никогда по-настоящему не верил в мой фильм. Очевидно, что это равнозначно словам: «Выпутывайся сам!» Я горячо благодарю агента за помощь и вешаю трубку. Как поется в песне Азнавура: «И вот я одинок...» Одинок посреди этой довильской ночи, на смену которой скоро придет рассвет съемочного дня без актрисы. И только я могу принять решение. Но какое? Я обдумываю проблему со всех сторон. Она проста. Сейчас мне кажется немыслимым, что Анук изменит свое решение. И Жан-Луи не может один играть «Мужчину и женщину».

Женщина. Другая женщина. Другая актриса! Решение сразу представляется мне очевидным: необходимо заменить Анук. Это нелепо, невообразимо. Тем более невообразимо, что уже полночь, а завтра в восемь утра мы снимаем сцену, в которой героиня, стоя на молу, рассказывает дочери историю Красной Шапочки. Я не вижу другого решения. Тогда я срываюсь. С записной книжкой в одной руке, с телефоном в другой я начинаю названивать почти всем французским актрисам подряд. Тем, с кем я знаком, и тем, кого я не знаю и чей номер телефона мне предварительно необходимо раздобыть.

«Мужчина и женщина»

Никого, абсолютно никого дома нет. Можно подумать, что их предупредили о моем звонке и они сговорились не отвечать мне. Я даже звоню Анни Жирардо, которая стала знаменитостью с того времени, когда я был стажером на съемке одного из ее первых фильмов «Человек с золотыми ключами». Может быть, мне удастся ее растрогать, напомнив, что на той съемке с участием Пьера Френе именно я таскал ей бутерброды. Ее тоже нет. Дело ясное... Горничная Жирардо сообщает, что «мадам должна вернуться около двух часов ночи». «Пусть она перезвонит мне в любое время!» — прошу я. Ночь превращается в кошмар. Я продолжаю звонить всем актрисам, чьи имена всплывают в памяти. Даже тем, которые совершенно не соответствуют моему видению героини фильма. Мне все-таки чудом удается дозвониться троим. Моя фамилия что-то смутно им напоминает, они стараются отвечать любезно, хотя я и прервал их сон.

— Кажется, это интересно, — говорит мне первая. — Когда вы хотите встретиться, чтобы обсудить проект?

— Мы снимаем завтра в восемь утра. В Довиле.

Молчание. И резкий щелчок в трубке. Она прервала разговор, вероятно, приняв меня за сумасшедшего или сомнительного шутника. Та же реакция и у двух других. Я слишком хорошо их понимаю. Звонить актрисе домой посреди ночи — это уже само по себе хамство, а еще предлагать такое! Особенно если ты никому неизвестный режиссер.

В два часа ночи я в полном отчаянии, снова прихожу поплакаться в жилетку Трентиньяну. Он исполнен сочувствия, но, увы, по-прежнему бессилен мне помочь.

— И что ты намерен делать? — спрашивает он.

Я пожимаю плечами и отвечаю:

— Жду звонка от Анни Жирардо, но, признаюсь, не слишком верю, что дождусь.

— Но если до завтра ты никого не найдешь?

— Я отложу съемку на день, на то время, пока не смогу найти тебе партершу. Другого выхода я не вижу.

С этими отнюдь не радужными перспективами мы и расстаемся. Как только я вошел в свой номер, зазвонил телефон.

— Послушайте, — говорит мне Анук, — у меня есть к вам предложение. Мы сделаем пробу, завтра утром будем снимать в течение часа и посмотрим, как все пойдет. В зависимости от того, какой оборот примут съемки, мы будем продолжать или прервемся.

Надо ли говорить, что я с восторгом соглашаюсь. Надежда возрождается.

Ровно в восемь часов Анук уже на молу. Со стороны актрисы, славящейся тем, что она постоянно опаздывает, подобная пунктуальность меня обнадеживает. Мы начинаем снимать, словно боксеры, проводящие контрольный раунд. А потом, совсем скоро, неловкость рассеивается. Внезапно, как будто наших споров вообще не существовало, Анук расслабляется. Она, как лавину чудесных подарков, предлагает мне все, чем владеет: талант, мастерство, очарование, приветливость. Она так же великодушна, как вчера была несговорчива. Она как бы говорит мне: «Вы увидите, на что способна зануда». В самом деле, чем больше мы снимаем, тем сильнее я ощущаю, что мы очарованы друг другом.

Я восхищен. Я уже не знаю, куда направить объектив. Я охвачен счастьем. Это счастье достигает апогея, когда через несколько часов Анук признается мне, что она никогда не чувствовала себя так хорошо на съемочной площадке.

Атмосфера в конце первого съемочного дня столь же благостная, сколь была зловещей в конце вчерашнего вечера. Анук звонит всем своим друзьям, сообщая им, что она сейчас снимается в «настоящей вещи». Трентиньян, со своей стороны, делает то же самое. Следующий день убеждает нас, всех без исключения, что мы переживаем нечто необыкновенное. И так все последующие дни. Каждый из них — праздник. Мы парим над землей, утрачивая всякое чувство реальности. Анук, не заставляя себя упрашивать, и даже с восторгом, садится на катер раздора. Увидев проезжающего по пляжу всадника, она предлагает мне посадить ее на лошадь. Она высказывает мне соображения, которые превосходят мои ожидания, она дает мне больше, чем я у нее прошу. Я почти вынужден сдерживать ее. Редчайшая вещь: группа с телевидения делает фильм о наших съемках. Группу возглавляет молодой человек по имени Макс Лальман. Это Жан-Луи Трентиньян сообщил ему, что он переживает невероятную авантюру с наполовину безумным режиссером. «Это будет событие, — сказал Максу Трентиньян, — к нему абсолютно необходимо проявить интерес». Сам Макс Лальман почувствовал то же самое и позвонил мне.

— Я очень хочу сделать репортаж о съемках вашего фильма, — говорит он. — Я слышал, как вы о нем рассказываете, я предчувствую нечто, что мне не удается определить, но я убежден, что это будет значительный фильм.

Я даю ему разрешение и даже мое благословение. Я не забуду, что Макс Лальман был первым посторонним на съемке человеком, который по-настоящему поверил в «Мужчину и женщину». И его документальный фильм останется лучшим из всех репортажей, какие когда-либо снимались о каком-либо из моих фильмов.

На каждом повороте меня бросает о дверцу. А виражей на этом авторалли в Монте-Карло много. Но я спокоен. Жан-Луи не только большой актер, но и один из лучших французских автогонщиков; он чувствует себя уверенно и за рулем, и перед кинокамерой. Вопреки обыкновению он отвернулся от объектива. Устроившись на заднем сиденье, я снимаю 16-*мм* камерой, которая благодаря небольшому размеру и удобству в обращении позволит мне создать у зрителя впечатление, что он находится в машине Жан-Луи и участвует в знаменитом ралли. Мой главный оператор Жан Коломб последовательно располагает свою камеру в разных местах маршрута, постоянно держась на обочине трассы. Он снимает 35-*мм* камерой. Я работаю как оператор кинохроники, он — как кинооператор. Его пленки, смонтированные с моими, придадут этой гонке темп, близкий к реальному. Адский ритм, который будет поддержан музыкой. Я уже слышу, как звучит аккордеон Франсиса Лея, взвизги скрипки и скрежет руля... Мелодия ускоряется с каждым оборотом колеса, соединяя мечты о победе с образами женщины, ждущей дома, в Париже. Телефонный звонок — и... приезд мужчины, за ночь пересекшего всю Францию, чтобы снова увидеть ее...

Автомобиль — белый «Форд Мустанг». С точки зрения устойчивости бывают машины лучше, но вид у него великолепный. Это авто — третья кинозвезда моего фильма. И бесценный подарок судьбы. Сначала я обратился с просьбами ко всем известным автомобильным фирмам Франции. Все отнеслись ко мне с презрением. Но потом я случайно встретил молодого владельца компании «Форд Франс». Когда я рассказал ему сюжет «Мужчины и женщины», а главное — о той роли, какую будет играть в фильме гоночный автомобиль, пилотируемый Трен-

тиньяном, он пришел в восторг. Он сразу предложил мне один из его автомобилей, участвующих в ралли в Монте-Карло. И пожелал быть вторым гонщиком рядом с моей кинозвездой. Мне даже не пришлось излагать свой план. Динамичного президента — генерального директора гораздо больше увлекала перспектива быть в гонке в дуэте с Трентиньяном, чем сам мой фильм. И хотя он мне об этом прямо не сказал, я прекрасно понял, что предоставление «Мустанга» зависит от его участия в гонке. Это значения не имело... Важнее всего было получить автомобиль, не платя ни сантима. Он проносится в ночи, как снаряд. В кабине актер, играющий роль гонщика в авторалли (кем он действительно является в жизни), вместе с директором фирмы в роли его второго пилота...

Моя камера не верит собственному объективу. Анук влюбляется. Здесь, у меня на глазах, в этой кровати в номере отеля «Норманди». Вместе с ней под простыни, на еще тепленькое местечко, которое только что покинул Жан-Луи Трентиньян, юркнул Пьер Барух, играющий мужа героини, каскадера, погибшего в автокатастрофе. Я посчитал практичным снять подряд эти две постельные сцены. То, что происходит в этой постели, сценарием не было предусмотрено. Естественно, так как это уже не кино. Анук и Пьер в ходе съемки полюбили друг друга. Ох уж этот Барух... Каков нахал! Да уж, что тут скажешь... Он сваливается как снег на голову, через несколько дней после начала съемок, не пережив тех эпических мгновений, какие пережил я. И легко, без предупреждения у меня из-под носа он крадет сердце той, в кого и я тайно влюблен. Пора наконец признаться: я не мог сопротивляться очарованию Анук. Какой мужчина устоит перед ней? Но из робости и из стремления показаться джентльменом я пропустил целых два дня, прежде чем признаться ей в моих чувствах. Два лишних дня. Симпатия, какую я питаю к Пьеру, помогает мне утешиться. Анук и Пьер поженились в синагоге. Вся съемочная группа участвовала в празднике. «Мужчина и женщина» — не только запечатленная на пленке история любви. Сама съемка этого фильма — это история о людях, полюбивших друг друга. И я знаю, что на экране это будет видно...

Компаньон «Юнайтед Артистс»

Никакого шиканья, криков, свиста. Но это потому, что в зале я один. Я агонизирую в тишине. Передо мной мелькают образы, и каждый из них причиняет мне нестерпимую боль. Я запорол еще один фильм. Это тем более страшно, что на съемках «Мужчины и женщины» я был убежден, что нахожусь на пути к созданию настоящего фильма. Мы все были уверены в этом. Как могло случиться, что результат оказался столь катастрофическим? В какой момент механизм сломался? Раздавленный горем, я выхожу из маленького просмотрового зала, где только что был самым первым зрителем моего фильма. Я задаю себе вопрос, не стану ли я последним. Десять часов вечера, темно. Я устал. Как всегда, в моменты великого отчаяния, я сажусь в машину и еду. На этот раз я поеду не в Довиль. Кажется, я зол на этот город за то, что он не сдержал обещаний, данных мне в одно мартовское утро на пляже... Прошел почти год. Я еду, глядя прямо перед собой. Выбираю автострады, которые, как мне кажется, бесконечны, общенациональные государственные дороги, ведущие в тупик. Я проезжаю мимо придорожных ресторанов и заправочных станций.

На рассвете, потому что все-таки надо куда-то приехать, я возвращаюсь домой. Бросаюсь на кровать, безумно усталый. Мною овладевает сон. И сон вновь возвращает меня к самому себе, я опять полон энергии! Жизнь кажется не столь мрачной. Я снова сажусь за монтажный стол, за которым проводил дни и ночи, почти без сна. В сотый раз я заряжаю мое произведение в монтажный станок. Я убеждаюсь, что в тот вариант, который просматривал вчера, я втиснул все, что отснял. Как будто не мог решиться вырезать хотя бы один кадр. С прояснившейся головой я говорю себе, что из-за этого фильм, наверное, показался мне напыщенным, перегруженным, неудобоваримым. Я сокращаю... И режу еще... Я переставляю сцены... Через несколько часов у меня в руках более короткий и — я на это надеюсь — воздушный вариант «Мужчины и женщины». Но я боюсь сразу же просмотреть его. Необходимо дать ему отстояться. Нужно время, чтобы я мог взглянуть на него новыми глазами.

Поэтому я вынужден уйти, заняться чем угодно, топтаться на месте, лишь бы только проходили часы. Когда, наконец, я снова прихожу в частный просмотровый зальчик, мне так же страшно, как в вечер премьеры.

Фильм, который я намерен смотреть, отличается от вчерашнего, я это понимаю. Что до меня, то я отдохнул, посвежел и сегодня надеюсь позволить себе лучше оценить собственную работу. Вчера вечером, после долгих часов, которые я провел, уткнувшись носом в крохотный экран монтажного стола, я уже почти ничего не соображал. Будет ли достаточно этих изменений, чтобы свершилось чудо? Через четверть часа я знаю ответ. В этот раз, когда просмотр закончился, я на верху блаженства. Я увидел фильм, который, если судить совершенно объективно, считаю великолепным. Я знаю... Неловко говорить такое о собственной работе. И я представляю себе улыбки тех, кто услышал бы, как я в эти минуты осыпаю самого себя похвалами. Однако я не думаю, что они смогли бы обвинять меня в самодовольстве и еще меньше — в ослеплении. В конце концов, еще вчера я судил свой фильм со строгостью, достойной самых безжалостных врагов. Кстати, я не намеревался довольствоваться лишь собственным суждением. Я даже рассчитываю как можно раньше вынести мой фильм на самый требовательный суд кинематографистов. Начиная, разумеется, с Пьера Бронберже. Я обещал, что он станет первым зрителем «Мужчины и женщины». Я держу слово и звоню ему. Любопытствуя увидеть результат того проекта, в который он не верил, Бронберже приезжает в тот же вечер. Так как я все еще не отказался от того, чтобы убедить его стать моим сопродюсером, я набрасываюсь на него, едва он входит в дверь.

— Пьер, дайте мне двести тысяч франков, и я отдаю вам половину со сборов фильма!

Он жестом успокаивает меня.

— Клод, дайте мне хотя бы его увидеть.

Да, это самое меньшее, что можно сделать. Начинается просмотр. Я верю в фильм. И все-таки... Все происходит так, как если бы судьба всячески препятствовала Пьеру Бронберже в его желании быть продюсером «Мужчины и женщины», невзирая на все мои усилия. Пьер приехал с семьей — с женой и детьми. Дети, совсем маленькие, без конца суетились во время просмотра. Они хныкали, просились в туалет. Пьер несколько раз выходил из зала. Его внимание было до такой степени рассеянным, что фильм прошел совершенно мимо него. Напрасно потом он меня уверял, что нашел картину очень интересной, что в ней есть великолепные эпизоды, я отлично чувствовал, что у него сердце к «Мужчине и женщине» не лежит и что его восторг несколько наигранный. И снова меня охватывает сомнение. Если Пьеру Бронберже не нравится «Мужчина и женщина», это дело серьезное. Не только потому, что я очень ценю его мнение, но еще и потому, что это мнение вполне может разделить вся среда кинематографистов. Ведь у меня по-прежнему нет прокатчика. Я заранее обливаюсь холодным потом, вспоминая о «Человеческой сущности», которая была положена на полку на Севастопольском бульваре и которую я в конце концов уничтожил. Теперь же я чувствую себя готовым на все, чтобы открыть «Мужчине и женщине» дорогу в кинозалы.

Неожиданно я вновь вспомнил о Бобе Амоне, который все еще ждет, когда я начну снимать его сюжет о Синей Бороде. Пятьдесят тысяч франков аванса, которые я у него вырвал, помогли тому, что у меня появилась возможность снять «Мужчину и женщину», хотя он об этом не знает. Данное обстоятельство вполне заслуживает частного просмотра. И я организую его на следующий же день в маленьком зале на улице Лористон. Боб не только не сердится на меня за то, что я ловко увильнул от его проекта и потратил его деньги на другие цели, но и плачет после просмотра «Мужчины и женщины», провозгласив фильм шедевром. Охваченный восторгом, Боб предлагает мне за десять процентов от сборов продать фильм кинофирме «Юнайтед Артистс». Такая марка на фильме равносильна пропуску во все кинозалы мира. Я поспешно соглашаюсь. Всегда крайне энергичный в роли профессионального посредника, Боб Амон звонит Илье Лоперту, патрону французского отделения «Юнайтед Артистс».

«Мужчина и женщина»

И я слышу, как он кричит в трубку:

— Я только что видел великий фильм!

Заинтригованный, Илья Лоперт просит показать ему картину. Еще один частный просмотр. На этот раз он проходит в зале фирмы «Юнайтед Артистс» на улице д'Асторг в присутствии Ильи Лоперта и его компаньонов. Это триумф. Как я тайком и надеялся, Илья Лоперт предлагает мне продать ему фильм, имея в виду пустить его в мировой прокат. Ничего другого я и не требую. К сожалению, я уже уступил право показа «Мужчины и женщины» во всей Северной Америке пресловутому покупателю цветных фильмов из Канады. В чем я, слегка сконфузившись, был вынужден признаться Илье Лоперту. Патрон французского отделения «Юнайтед Артистс» вопит от ужаса. Когда он узнает, что я получил за эту сделку какие-то жалкие сорок тысяч долларов, он вопит еще громче. Успокоившись и, вероятно, посчитав, что моя неопытность служит смягчающим обстоятельством, он, несмотря ни на что, предлагает мне контракт на прокат фильма по всему миру.

Нельзя вальсировать с великаном так, чтобы он немного не оттоптал вам ноги. Почти неизвестный режиссер, связавшийся с «Юнайтед Артистс», я теперь это понимаю, попадает в уязвимое положение как с точки зрения принятия решений, так и в финансовой сфере. Прежде всего я убеждаюсь, что владею только половиной моего фильма, тогда как вначале он весь принадлежал мне. Это значения не имеет. Еще несколько дней назад заполучить такого могущественного партнера казалось делом немыслимым. Так что я вовсе не думаю жаловаться. Как бы то ни было, комиссия «Юнайтед Артистс» оказывается на редкость энергичной и заводит речь о том, чтобы заранее купить у меня мой следующий фильм. Тут заупрямился Боб Амон.

— Новый фильм Лелуша принадлежит мне! — заявляет он, ссылаясь на Синюю Бороду.

Прогнозируемый отныне успех «Мужчины и женщины» не вызывает у него желания отказаться от контракта, который он заставил меня подписать. И он не намерен разрешить мне забыть об этом. Спор между Амоном и Лопертом идет на повышенных тонах. А я присутствую в качестве простого зрителя, так как участвовать в дебатах они меня не пригласили. Но тут в игру вступает Александр Мнушкин[2].

Этот человек — полная противоположность продюсера с толстой сигарой, который пыжится и набивает себе цену. Мнушкин редко теряет спокойствие, говорит ровным голосом, с русским акцентом, напоминая этим аристократа-

[2] Александр Мнушкин (1908—1993) — французский продюсер русского происхождения.

авантюриста из довоенных фильмов. Он огромного роста; худоба лишь подчеркивает его изящество, и, кажется, будто мысли кипят под его полысевшим черепом, обрамленным венчиком седых, слегка вьющихся волос. Он похож на австрийского эрцгерцога с бакенбардами на затылке. Образец порядочности, скромности, но и профессиональных деловых качеств. Он был продюсером Кокто и Дювивье, он пользуется таким же уважением людей, с каким и сам относится к ним. Человек благовоспитанный — в том смысле, какой придавали этому слову в век Просвещения. Он также, я это понял очень скоро, один из немногих абсолютно честных людей, которых я встретил в кинематографической среде. Все качества этого человека обнаружились в первых же словах, обращенных ко мне:

— Позвольте мне сразу вам сказать, что я не стану платить вам пятьдесят тысяч франков, потому что мне было бы стыдно. Я намерен дать вам десять процентов с фильма, который мы сделаем вместе.

Оставалось решить проблему моего контракта с Бобом. Мнушкин взял дело в свои руки, играя роль посредника, чтобы договориться о выкупе этого контракта от имени «Юнайтед Артистс». В конечном счете сделка оказалась чрезвычайно выгодна для Боба Амона, перепродавшего «Юнайтед Артистс» за два миллиона франков контракт, за который он мне заплатил пятьдесят тысяч. Более того, он сохранил за собой и десять процентов с проката. Я не получил ни сантима, но эта сумма стала выкупом за мое освобождение, дав мне возможность избавиться от Синей Бороды.

Пока в кабинетах компании «Юнайтед Артистс» решалась международная участь «Мужчины и женщины», я продолжал показывать фильм близким мне людям. Следующим в списке значился Франсуа Рейшенбах. Его восторг был, по крайней мере, равен восторгу Боба.

— Я покажу картину Пьеру Бронберже, — объявил мне Рейшенбах, — она ему очень понравится!

Увы, я вынужден его разочаровать.

— Пьер фильм видел, но остался не в восторге.

Ничуть не обескураженный этим аргументом, Рейшенбах звонит Бронберже и настойчиво просит того еще раз посмотреть «Мужчину и женщину». Бронберже согласился.

На этот раз, выходя из просмотрового зала, он преобразился.

— Какой великолепный фильм! — говорит он мне. — Я немедленно беру его!

К сожалению, я должен сказать Пьеру, что он уже опоздал и что я продал мой фильм «Юнайтед Артистс». На миг мне показалось, что Бронберже хватит удар. На его отчаяние мне было так больно смотреть, что я, не раздумывая, отдаю ему десять процентов со сборов фильма. В конце концов, я ему их задолжал. Разве не он первый поверил в меня?

Учитывая десять процентов с будущих сборов от «Мужчины и женщины», отданные мной Пьеру Бронберже, десять, что сохранил за собой Боб Амон, и пятьдесят процентов — львиная доля, — которые оставила себе «Юнайтед Артистс», мне остается совсем немного, но это заботит меня меньше всего. Я наконец сделал фильм, который нравится людям. Вот самое прекрасное на свете вложение капитала.

Франсуа Рейшенбах неутомим в своем восторженном отношении к «Мужчине и женщине». Не удовлетворившись тем, что он вновь заполучил Пьера Бронберже, Рейшенбах теперь атакует отборочную комиссию Каннского фестиваля. На этот раз он сталкивается с категорическим отказом. Ему отвечают, что слишком поздно рассматривать новые кандидатуры, что крайний срок подачи заявок давно прошел. Во всяком случае, на этот год. Неожиданно на штурм идет сам Бронберже. Схватившись за телефон, он приказывает — вот верное слово — членам комиссии, забросив все дела, посмотреть картину Лелуша. Пьеру Бронберже отказать нельзя. Члены комиссии исполняют приказ. Триумф. Не прошло и суток после этого показа, как единогласно принимается решение: на Каннском кинофестивале Францию будет представлять фильм «Мужчина и женщина».

Гонка

Канн — это прежде всего лестница. Лестница, по которой мечтает когда-нибудь подняться каждый кинематографист. По ней легко идти вверх, но трудно спускаться. Ибо если восхождение всегда проходит под вспышки блицев и аплодисменты, то нисхождение, если фильм был плохо принят, иногда таит испытание ледяным молчанием или свистом. Даже оскорблениями.

Едва объявили, что фильм «Мужчина и женщина» отобран для показа на фестивале, как я оказываюсь в лучах прожекторов. Изо дня в день, даже из часа в час, мной интересуется пресса. Корреспонденты радио и телевидения приезжают ко мне за интервью. Внезапно все становится просто. Ведь я целых шесть лет не переставал — чаще всего тщетно — бороться за то, чтобы продавать мои фильмы, чтобы их снимать, чтобы найти для них прокатчиков. Теперь все наперебой торопятся стать моими продюсерами, распространять мои картины. Мне заранее предлагают лучшие залы, лучшие условия проката. Я, конечно, верю, что сделал прекрасный фильм. Однако никто, кроме нескольких профессионалов, его пока не видел, и он еще не получил ни одной награды. Достаточно было только слухов, чтобы все завертелось. Но я понимаю, что на этой стадии все еще может рухнуть.

Нас, тех, кто ездил в Довиль, было немного. В Канн приехали только пятеро: Анук Эме, Жан-Луи Трентиньян, Пьер Барух, Жанин Маньян и я. Николь Круази тоже здесь, но по своим делам. Фестиваль, который продолжается две недели, начался неделю назад. Но у нас не было никакого резона приезжать раньше, поскольку первый каннский показ «Мужчины и женщины» должен был состояться на следующий день в восемь утра. По традиции этот просмотр предназначен для прессы. Я оставляю обеих моих звезд нежиться в постели, а сам по привычке отправляюсь за кулисы, чтобы следить за развитием событий. За эти два часа многое может решиться. Может быть, даже все. Канн — это, действительно, фестиваль журналистов. Это они определяют успех или провал фильма. Причем в гораздо большей степени, чем думают, потому что, это известно, их влияние распространяется и на членов жюри.

Я заглядываю в приоткрытую дверь и украдкой наблюдаю за лицами присутствующих журналистов. По улыбающимся или растроганным выражениям их физиономий я, кажется, догадываюсь, что общее впечатление благоприятное. Даже очень благосклонное. Только бы так продолжалось до конца. Я затаил дыхание, считая минуты, отделяющие нас от финальных титров. И вдруг происходит катастрофа. С каким-то отвратным скрипом бобины перестают крутиться. Экран становится белым, и — в случае остановки фильма это происходит автоматически — в зале загорается свет. Охваченный ужасом, я вижу, как весь зал встает и направляется к выходу. Это невозможно! Я брежу! Я переживаю кошмар! Самое худшее, что никто не считает это ненормальным. Очень скоро я понимаю, почему. Перед самым отключением тока в кабине киномеханика — ничего другого случиться не могло — в фильме шла сцена, когда собака резвится на пляже. Это одна из ключевых сцен. Но это также сцена, которая может сойти за финал. Насмерть перепуганный, я никак не решу, что мне делать: телом преградить людям выход или, как одержимый, мчаться в кабину киномеханика. К счастью, тот берет инициативу на себя. В громкоговорителе звучит его голос:

— Дамы и господа, произошло отключение тока. Фильм не закончен, извольте, пожалуйста, вновь занять ваши места.

Людской поток сразу останавливается. Дисциплинированные зрители вновь усаживаются в кресла. Кроме нескольких, уже вышедших, которые так и будут считать, что «Мужчина и женщина» кончается кадрами собаки, резвящейся в волнах. Я облегченно вздыхаю, пережив самый большой страх в моей жизни. Теперь просмотр прошел до конца без всяких инцидентов. Журналистов, похоже, не смутил нечаянный перерыв. Впечатление от фильма, вероятно, по-прежнему хорошее... Мне остается только с тревогой ждать первых откликов. Они поступают через несколько часов по радио. И я понимаю, что на этот раз боги на моей стороне.

Каждый фильм в Канне демонстрируется дважды. Утренний просмотр для журналистов, вечерний — для светской публики. Между этими двумя просмотрами моя жизнь резко меняется. Потому что в это время, хотя фестиваль только вступил в свою вторую неделю, начали распространяться слухи, согласно которым «Мужчина и женщина» получит «Золотую пальмовую ветвь». В номере отеля «Мартинес» непрерывно звонит телефон. Еще вчера вечером я был только аутсайдером... Сегодня я стал фаворитом. Наряду с такими людьми, как Орсон Уэллс (с конкурсным фильмом «Фальстаф») и Джозеф Лоузи. Обнаружилось, что я олицетворяю все надежды Франции, несу на плечах всю тяжесть фестиваля.

Восемь часов вечера. Мы стоим перед Дворцом фестивалей, лицом к морю, у подножия волшебной лестницы. Анук в вечернем платье прекрасна, как никогда, Жан-Луи и я в смокингах. Нас окружает, стискивает толпа. Поскольку службы охраны порядка почти не существует, гости, фотографы и зрители смешиваются в какой-то стихийной, неистовой давке. Нам кажется, что нас вносят на верхнюю площадку. Нам аплодируют! Все эти люди, которые еще не видели фильм, приветствуют нас так, будто он им безумно понравился. Потому что аромат успеха опьяняет их так же, как он кружит голову нам. Потому что сеансу предшествовали те пресловутые слухи, которые заранее сплетают нам лавровые венки. Я еще раз присутствую на показе моего фильма, но я его не вижу, так сильно страх сковывает меня и стискивает мне горло. Однако посередине просмотра меня ненадолго вырывает из царства страха взрыв аплодисментов. Когда фильм заканчивается, весь зал поднимается, стоя устраивает овацию. Оглушительную, нескончаемую. В эти минуты мне нужно было об очень многом подумать. О моей первой камере, о моем первом провале, о моем первом приезде в Канн, когда я служил в армии и передо мной закрывались все двери... Увлекаемые потоком смокингов и длинных платьев, мы — Анук, Жан-Луи и я — оказываемся на улице. Я различаю только бесчисленные лица, знакомые или безвестные, радостные улыбки и глаза, еще красные от пролитых слез. Люди приветливо машут мне, окликают. Но все происходит так, будто отключен звук. Один голос выделяется в этом немом фильме. И лицо, тонущее в тысячах лиц. Лицо моей матери. Она сияет. С глазами, полными слез, она широкими жестами указывает на меня, громко крича: «Это мой сын! Мой сын!» У меня еще сильнее перехватывает горло. Но на этот раз от волнения: как бы мне хотелось, чтобы и отец тоже присутствовал здесь.

Я не знаю, как и почему, но мы «приземлились» в ночном кафе, с названием типа «Залейся виски». Мне не было нужды пить, так как я уже опьянел. Я парил в облаках. Обычно очень наблюдательный, я ничего не замечал, ничего не соображал. Мечты и страх словно сделали меня идиотом. Вокруг нас по-прежнему толпилось множество народу. Какие-то неизвестные люди, задрав вверх большой палец, смотрят на меня и кричат: «Пальмовая ветвь! Пальмовая ветвь!» Я машинально улыбаюсь. Мы рассаживаемся вокруг стола. Тотчас собираются любопытные и фотографы. Потрескивают фотовспышки.

Чтобы нас не сглазили, мы на следующий день после этого сумасшедшего вечера покинули Канн. Однако не отъезжая от него слишком далеко. Мы нашли прибежище в маленьком отеле на Лазурном берегу, в тридцати километрах от Канна. Идеальное место для того, чтобы о нас — на время! — забыли. Но мы не приняли в расчет нюх ищеек из «Пари-Матч». Журналисты этого еженедельника вышли на нас и потребовали ошеломляющей вещи. Речь шла о том, чтобы — ни больше, ни меньше — сделать победные фото примерно за неделю до объявления наград.

— Это необходимо для верстки, — объяснил репортер. — Если вы получите «Пальмовую ветвь», мы должны будем тотчас опубликовать фото. Поэтому оно должно быть непременно готово заранее.

Мы не в восторге. Разыгрывать перед объективом радость победы, прежде чем она одержана, означает торговать шкурой неубитого медведя и искушать дьявола. Такое же суеверное чувство, которое заставило меня удалиться из Канна, подталкивает меня категорически отказать в просьбе «Пари-Матч». Но журналисты, как известно, не принадлежат к тем, кто легко отказывается от своих целей. В силу их упорства и по той причине, что последние события привели нас в прекрасное настроение, они добиваются от нас сеанса позирования. Мы

«Мужчина и женщина»

выдвигаем одно условие: мы не разыгрываем победителей и ведем себя скромно. Однако мы пребываем в такой эйфории, что наши самые сдержанные позы прямо-таки вопиют о победе. Журналисты в восхищении. Мы же... мы просто надеемся, что нам не придется сожалеть о содеянном.

Другие заботы быстро заставляют нас забыть этот эпизод. Из нашего отеля мы с лихорадочным интересом следим за гонкой, что проходит на набережной Круазетт и выходит на финишную прямую. Из газет, по радио, благодаря осведомленным информаторам мы узнаем, что фильм Орсона Уэллса «Фальстаф» принят довольно прохладно. Что касается фильма Джозефа Лоузи «Модести Блэйз», то жюри, кажется, он совсем не понравился. Мне немного стыдно в этом признаваться, но их неудачи доставили мне несомненное удовольствие. Однако Уэллс и Лоузи принадлежат к тем режиссерам, которыми я безоговорочно восхищаюсь. Кстати, очень скоро я убеждаюсь, что и мне есть о чем беспокоиться. Спустя неделю после показа моего фильма слухи дают мне понять, что «Мужчина и женщина» уже не в моде. С тех пор прошли другие картины. Люди обратились к другим увлечениям. Кроме того, многие критики, даже те, кто превозносил меня до небес, теперь раздражены слухами, которые вот уже неделю отдают мне «Пальмовую ветвь». Представители «новой волны» разражаются бранью: последнее произведение Алена Рене не вошло в конкурсную программу. Его фильм «Война окончена» (он получит премию Луи Деллюка) вызвал протесты испанского правительства, которое выступило против его официального показа на фестивале. Поэтому фильм Рене оказался задвинут в маленький кинозал на улице Антиб. И все помнят, что «Монахиня» Жака Риветта, шокировавшая религиозные власти, месяцем ранее была запрещена, несмотря на положительный отзыв приемной комиссии.

За все это я, разумеется, не отвечаю. Но отдельные критики, вероятно, бессознательно, злы на меня. Словно мой нынешний успех осложнил положение коллег. Они даже находят веский тому довод в особе генерала де Голля. Генерал, в самом деле, по совету своего министра культуры Андре Мальро просил показать ему в Елисейском дворце «Мужчину и женщину» на приватном киносеансе. «Тетушке Ивонне» и генералу фильм очень понравился. Я кое-что об этом знаю... Я там присутствовал.

Звонит телефон. Это из Елисейского дворца. Мне сообщают, что президент Республики и его супруга выразили желание увидеть «Мужчину и женщину» и что я приглашен на просмотр. Он состоится в малом зале президентского дворца в присутствии трех зрителей: Шарля де Голля, Ивонны де Голль и... меня, сидящего между ними. Я чувствую себя неловко. Во время просмотра генерал,

когда ему особенно нравится какая-нибудь сцена, опускает свою тяжелую руку мне на колено и говорит: «Хорошо...» Или же: «Очень хороший фильм». Я поражен непосредственностью, если не сказать наивностью, какую он обнаруживает, задавая мне поразительные вопросы, как, например, следующий: «А какой породы эта собака?» (та, что бегает по пляжу). Или же по поводу «Форда Мустанга» Трентиньяна: «Это, правда, хорошая машина?» Иногда говорит что-то вроде: «Давненько я не бывал в Довиле...» Госпожа де Голль молчит, но украдкой смахивает слезу. Когда зажегся свет, оба тепло меня поздравили.

В те времена, когда спасение для художника стало только в левых взглядах, одобрение генерала стало для меня наихудшей рекламой. На президентских выборах в прошлом году каждый, действительно, выбрал свой лагерь и открыто поддержал: кто — Франсуа Миттерана, как Жан-Поль Сартр или Маргерит Дюрас (она делала первые шаги в кинематографе), кто — Шарля де Голля, как Франсуаза Саган. Меня же, после того как генералу понравился мой фильм, автоматически причислили к его сторонникам. Я узнал, что отдельные журналисты приходили к членам жюри, объясняя им, что не следует голосовать за «Мужчину и женщину», так как это — я цитирую — «голлистский фильм»!

Следствием всех этих слухов, сплетен, колебаний общественного мнения стало то, что накануне объявления списка победителей меня предупреждают: «Пальмовую ветвь» я не получу — и лишь потому, что все чересчур много говорили, что мне ее дадут. Какой-то гротеск! Теперь я твердо знаю одно: в Канне не надо заплывать далеко против течения. Не хочется развивать спортивную метафору, но этот фестиваль и точно напоминает гонку на выносливость. Еще немного, и я, испытывающий ко всему отвращение, уехал бы в Париж. Но мои ценные информаторы уверяют меня, что фильм не останется без награды. Это может быть специальная премия жюри, премия за лучшую роль для Анук или Жан-Луи. Ничего не поделаешь... Поскольку необходимо ломать комедию, утром, в день объявления списка награжденных, мы все-таки решаем вернуться в клетку с хищниками.

Над пальмами на набережной Круазетт ослепительно голубое небо, а море сверкает на солнце, как рыбья чешуя. Но в наших головах погода стоит хмурая. Мы с Жан-Луи выходим из отеля «Мартинес» и направляемся к отелю «Карлтон», где у меня назначена встреча с представителем «Юнайтед Артистс». Трентиньян пошел со мной, чтобы чем-то себя занять. Я тоже убеждаю себя, что деловое свидание отвлечет меня от моих мыслей. Мы мечтали о «Пальмовой ветви», а можем рассчитывать только на утешительный приз. Это почти унижение. Я машинально смотрю на часы. Тринадцать часов. Мне не удается думать ни о чем другом, кроме заседания жюри. Именно в «Карлтоне» в эти самые минуты решается все.

Так велит каннская традиция. В последний день фестиваля члены жюри собираются в «Карлтоне», соблюдая тот же ритуал, что и члены жюри Гонкуровской премии в парижском ресторане «Друан». В этот год, как и раньше, каннское жюри сильно напоминает ареопаг какой-либо литературной премии, поскольку в него входят шесть знаменитых писателей: Марсель Ашар, Морис Женевуа, Андре Моруа, Марсель Паньоль, Жан Жионо и Арман Салакру. Четверо первых носят зеленый мундир членов Французской академии, если вам угодно. Два последних — члены Гонкуровской академии. Впервые жюри возглавляет женщина — София Лорен.

Итак, члены жюри встречаются ровно в полдень и объявляют список награжденных около часа. Официальная вечерняя церемония только освящает уже известных лауреатов. Я опять пытаюсь думать о чем-то другом, напуская на себя равнодушный вид. Вдруг чей-то крик прерывает наши мрачные размышления. Из отеля «Карлтон» выскочил какой-то человек, он несется по набережной Круазетт, крича во все горло: «Пальмовая ветвь» у Лелуша! «Пальмовая ветвь» у Лелуша!» Мы с Жан-Луи застываем на месте. Словно парализованные. Потом мы переглядываемся. Нам обоим очень хотелось бы обрадоваться, но мы не смеем. Не смеем в эту минуту. Кто этот человек? Можем ли мы хоть в малейшей степени доверять его словам? Мы с Трентиньяном в едином порыве ускоряем шаг. Как только мы оказываемся в холле «Карлтона», на нас набрасываются фотографы и безостановочно нас снимают. Все поздравляют нас. Через минуту

нам самым что ни на есть официальным образом подтверждают: «Мужчина и женщина» удостоена «Золотой пальмовой ветви».

Это буря. Самый настоящий скандал. В огромном зале Дворца фестивалей люди в вечерних туалетах ревут и выкрикивают оскорбления, словно разбушевавшиеся футбольные болельщики на стадионе. Атмосфера напоминает мне кошмарный показ «Человеческой сущности» шесть лет назад во Французской синематеке. На этот раз освистывают не меня. Жюри. Уступая давлению некоторых критиков, наши дорогие академики и их коллеги по жюри «сгладили» мою победу. Чтобы успокоить моих самых ожесточенных противников, они просто-напросто поделили главную каннскую награду! В ту минуту, когда председатель жюри объявила: «Золотая пальмовая ветвь» присуждена ex aequo: Клоду Лелушу за фильм «Мужчина и женщина» и Пьетро Джерми за фильм «Дамы и господа», зал буквально взорвался. Казалось, крики и свист не умолкнут никогда и на сцене никто больше не сможет сказать ни слова.

К счастью, я не в зале, а за кулисами. Вместе с другими лауреатами я жду моей очереди выйти на сцену, чтобы получить премию, что дает мне возможность, проявляя минимум спокойствия, быть свидетелем яростного неистовства светской публики. И ждать, пока буря утихнет. Но вот сразу же я чувствую себя очень далеко от всего происходящего: совсем рядом с собой — он почти меня касается — я вижу Орсона Уэллса! Он здесь, он тоже ждет своей очереди, чтобы получить Специальную премию жюри XX Каннского кинофестиваля. Я испытываю почти столь же сильное волнение, какое пережил при объявлении моей победы. Для меня человек, создавший «Гражданина Кейна», — живой бог. С того времени как только я себя помню, я страстно им восхищался. К сожалению, есть маленькая проблема. Я не говорю по-английски. Но ничего не поделаешь. Собрав в кулак все мужество, я подхожу к Уэллсу. И начинаю разговор, стараясь высказать ему все мое восхищение на шутовском английском, который заставил бы расхохотаться Мориса Шевалье. Но не Орсона Уэллса. Внезапно, осознав, что с его левого бока слышится какое-то бормотание, гражданин Кейн угрюмо смотрит на меня. Потом, не удостаивая меня ответом (он явно не понимает ни слова из того, что я ему говорю), решительно поворачивается ко мне спиной и удаляется в глубь кулис. Я совершенно ошарашен. В нескольких метрах от себя я вижу, как он с недовольным видом указывает на меня кому-то из отвечающих за порядок.

У меня нет времени на разочарование. Шум в зале наконец стих, и ведущий вечера объявляет мой выход. Распорядитель выталкивает меня не сцену. Дело сделано! Я держу ее, «Золотую пальмовую ветвь»! Она моя! Я, как принято, произношу в микрофон несколько слов благодарности, потом подхожу к краю сцены, под объективами фотографов гордо поднимая вверх мой трофей. Эти ирреальные мгновения длились всего несколько минут. И опять возвращение за кулисы, переход из света в тень. Но тут на меня набрасывается медведь и душит в своих могучих лапах. Это Орсон Уэллс! Теперь он знает, кто я, и непременно желает первым меня поздравить. Вот от чего все зависит...

Моя последняя ночевка в отеле «Мартинес» будет короткой. После церемонии вручения премий Анук, Жан-Луи и я провели какую-то безумную ночь. «Мужчина и женщина» получила не только «Золотую пальмовую ветвь», но также премию Католического агентства и премию Высшей технической комиссии. Заря начинает окрашивать в розовый цвет острова Лерэн. В небе еще горит несколько звезд. Я даже не пытался уснуть. Стоя у окна, вдыхаю теплый воздух и наслаждаюсь тишиной после шумной суматохи последних недель. Я оборачиваюсь. «Золотая пальмовая ветвь» лежит в футляре на низеньком столике... Я улыбаюсь сам себе. Я вновь думаю о тех моментах отчаяния, из которых все это выросло. Страшная неудача «Решающих мгновений», горечь Пьера Бронберже, ночное бегство в Довиль и желание покончить с собой, пробуждение на пляже в лучах рассвета, так непохожего на сегодняшний... И фигура той женщины вдалеке... Той женщины, которая никогда не узнает, чем я ей обязан. Потому что я снова всплыл на поверхность, оттолкнувшись от дна. Что-то подсказывает мне, что в этой параболе заключена вся моя жизнь. И что история повторится.

Желание путешествовать

В эту среду «Фуке» больше, чем когда-либо, оправдывает свою репутацию «столовой» всего кинематографического Парижа. Передо мной ковбойская шляпа и темные очки. За ними спрятался Жан-Пьер Мельвиль. Режиссер, снявший фильмы «Леон Морен — священник», «Полицейский осведомитель» и «Фершо старший», позвонил мне утром с просьбой поддержать морально в испытании, которое ожидает его: сегодня премьера его новой картины «Второе дыхание».

— Я приглашаю тебя пообедать в «Фуке», — сказал он.

Мне не к чему уточнять, что Мельвиля привлекают не столько неоспоримые гастрономические достоинства этого заведения, сколько его стратегическое положение прямо перед кинотеатром, где показывают «Второе дыхание». Не выходя из-за стола, мы увидим, выстраивается или нет публика в очередь перед кассой. Мельвиля терзает страх — чувство, знакомое всем нам, киношникам, в дни выхода фильма. Но когда наступает роковой час, приходит облегчение. Перед кинотеатром «Колизей» вытягивается внушительный хвост. Мельвиль должен был бы прыгать от радости. Я знаю, что он счастлив, но, не обнаруживая этого, он придумывает себе другой повод для терзаний.

— Я все задаю себе вопрос, почему пришли эти люди, — говорит он. — Делают они это от безделья, потому что не нашли ничего другого, как пойти в кино? Прочли хвалебную рецензию, или им нравится мое кино?

Естественно, Мельвилю хотелось бы, чтобы верной оказалась последняя гипотеза. Я наивно отвечаю, что самое главное в том, что люди пришли. Но Мельвиль во что бы то ни стало хочет понять, почему они здесь. Он стоит на своем. Напрасно я твержу, что это не имеет никакого значения; вопрос преследует его неотступно.

— Послушай, — говорю я, исчерпав все аргументы, — тебе остается лишь пойти и спросить у них!

Несколько секунд он колеблется, слегка удивленный моим предложением, но потом соглашается:

— Хорошая мысль.

Решительным шагом Мельвиль пересекает проспект. Я иду в нескольких метрах позади, решив не упустить ничего из того, что последует и что обещает быть пикантным. Знаменитый режиссер уверен, что его шляпа и черные очки гарантируют ему анонимность, тогда как на деле они — ведь он их никогда не снимает — делают его фигуру узнаваемой за километр. Мельвиль наугад обращается к мужчине, стоящему в очереди.

— Месье, я провожу опрос для «Франс-Суар», — говорит он. — Почему вы пришли на фильм Жан-Пьера Мельвиля?

Притворяясь, будто он не узнаёт режиссера, мужчина отвечает, что видел по телевидению потрясающий отрывок из фильма. Мельвиль благодарит его и переходит к другому зрителю. Тот же вопрос. Тот же ответ. Сцена повторяется несколько раз подряд. Когда очередной зритель отвечает, что показанный по телевидению фрагмент вызвал у него желание посмотреть фильм, Мельвиль, не сдержавшись, взрывается:

— Но почему бы вам просто не прийти оттого, что вам хочется посмотреть фильм Жан-Пьера Мельвиля?

На что зритель, широко улыбаясь, отвечает:

—Разумеется, я здесь именно поэтому, месье Мельвиль.

— Синьоры, не желаете ли попробовать крокодила?

Мы с Александром Мнушкиным заинтригованно переглядываемся. Мы пустились на поиски приключений и вот уже две недели разъезжаем по амазонскому лесу, отыскивая натуру для первого фильма, который решили сделать вместе. Но нас главным образом интересует Бразилия. Именно сюда я перенес действие сценария «Солнце всходит на Западе». История, написанная мною еще до выхода «Мужчины и женщины», рассказывает о человеке, который отправляется в Бразилию на поиски военных преступников, виновных в смерти его родителей. Я рисовал в своем воображении этот фильм, думая о Жан-Луи Трентиньяне.

«Мужчина и женщина»

Мы с Мнушкиным уехали в Бразилию через три дня после премьеры «Мужчины и женщины». В Париже фильм имел бешеный успех. Три кинозала, где он демонстрировался, переполнены на каждом сеансе. Все стараются заполучить на светские приемы Анук и Жан-Луи. Но я исчез. Вернее, вместо того чтобы участвовать во всем этом безумии, предпочел отойти в тень. Тем более что Александр Мнушкин, являющий собой воплощение здравого смысла, предупредил меня:

— Мы узнаем, разбогател ли ты, лишь на третьей неделе. Сейчас воздействуют итоги Каннского фестиваля. Через три недели останется только фильм.

Три недели — столько мы и собираемся провести в низовьях Амазонки. В долгие часы наших пеших переходов по лесу или поездок на машине по дорогам мой новый компаньон рассказывает мне о своей жизни русского иммигранта. Это настоящий роман. Он говорит о своей дочери Ариадне, о Симоне Ренан, своей жене, знаменитой актрисе. Между мной и этим чудесным человеком завязалась подлинная дружба.

В то самое утро мы едва не попали в аварию.

В маленьком самолете обнаружились серьезные технические проблемы. Мы пролетали над девственным лесом. К счастью, пилот нашел почти пригодную для посадки полосу на Маражо. Мы приземлились на этом острове, кишащем змеями и крокодилами. Фирменное блюдо из крокодила, любимую еду местных жителей, до которых мы, совсем выбившиеся из сил и упавшие духом, добрались с наступлением ночи, и предложил нам официант.

— Крокодила? Вы уверены?

— Абсолютно, синьор. Это очень вкусно, вы убедитесь.

В любом случае гостеприимные хозяева не могли предложить нам ничего другого, а мы были голодны. И потом, они приняли нас очень приветливо, и нам не хотелось их обижать. В нашем присутствии они зажарили маленьких крокодильчиков, мясо которых оказалось восхитительно вкусным. У меня было ощущение, будто я ем лангуста. Просто объедение. Наш аппетит был равен только хорошему настроению наших друзей: чем больше мы ели, тем веселее они становились. Поскольку мы не могли с ними разговаривать (наш пилот-переводчик отправился заниматься самолетом), мы не смогли выяснить у них причину этой веселости. Мнушкин и я начинаем задавать себе вопрос, не смеются ли они над нашими европейскими манерами... Если только они не разыгрывают с нами какую-нибудь шутку. Через час мы попадали в гамаки, которые нам предложили. Но, несмотря на усталость, мы были не в состоянии заснуть. По той простой причине, что нас обоих охватило необъяснимое сексуальное возбуждение. Даже мой попутчик, мужчина уже далеко не первой молодости, провел очень беспокойную ночь.

Утром наши хозяева, по-прежнему бывшие в полном восторге от своей славной шутки, дали нам понять, что крокодилье мясо обладает сильными свойствами возбуждать половое влечение. Узнав об этом, мы мгновенно начали строить грандиозные планы. Мы с Александром уже воображали себя во главе сети ресторанов, раскинувшейся по всей Европе. «Влюбленные крокодилы», «Али Гатор», или столь же изысканные названия. Мы — миллиардеры благодаря чудесному бифштексу! Увы! Наши мечты рушатся, когда нам объясняют, что это мясо обладает волшебным действием, если его едят не позже чем через полчаса после того, как крокодил освежеван. И мы, конечно, понимаем, что фермы по разведению крокодилов не создать в далеком от тропического климате парижского пригорода.

В мою дверь звонят в час круассанов. Я открываю. Вижу Жан-Луи Трентиньяна с невероятно озабоченным видом.

— Заходи, — предлагаю я. — Что с тобой?

Он несколько минут мнется, словно не знает, как сообщить мне о катастрофе.

— Я не могу сниматься в фильме, — наконец объявляет он.

Что касается катастрофы, то это действительно так. За три недели, проведенные мной вместе с Александром Мнушкиным в поисках натуры в низовьях Амазонки, я снял на 16-*мм* пленке небольшой документальный фильм, с целью дать Жан-Луи некое предварительное представление о том, чем станет «Солнце всходит на Западе». Чтобы, так сказать, ввести его в атмосферу фильма. Посмотрев неделю назад этот репортаж, он пришел в восторг и дал нам свое согласие. Мнушкин запустил машину, и уже шел подготовительный период. Что же все-таки могло вызвать этот резкий поворот? Я предлагаю Жан-Луи кофе и тщетно пытаюсь добиться разъяснений. Он говорит путано, сбивчиво. Уверяет меня, что не в состоянии сниматься в этом фильме сразу после «Мужчины и женщины», что еще слишком рано. Что это было бы безумием. Он выглядит насмерть перепуганным. Он готов на все, чтобы я освободил его от взятых им на себя обязательств. Даже вернуть нам с Мнушкиным вложенные в фильм средства. Если потребуется, он сам сломает себе ногу, чтобы получить страховку. Я никак не могу поверить тому, что слышу. Его доводы абсолютно не убедительны. Почему Жан-Луи вдруг охватил такой ужас? Он боится тропических болезней или чего-либо еще? Ему страшно летать самолетом? Очень скоро я понимаю, что мне никогда не удастся это узнать. Наверное, впервые в жизни я отступаю. И освобождаю Трентиньяна от его обязательств. Разумеется, не требуя ничего взамен.

Александр Мнушкин задумчиво проводит рукой по блестящему черепу.

— Мы могли бы взять кого-нибудь другого, — предлагает он после долгого раздумья.

Я в знак отрицания энергично качаю головой.

— Ни в коем случае. Этот фильм я написал для Жан-Луи. Я знаю, что он не изменит свое решение. Этого решения я не понимаю, но уважаю его. Фильм нужно делать с Жан-Луи или не делать вообще. Скорей всего не делать. И потом...

— Что?

— И потом... Это, может быть, знамение. Некий способ предупредить меня, что этот фильм не надо снимать.

Мнушкин криво улыбается.

— Опять твои суеверия.

Из-за его русского акцента в этой фразе слышится множество «р». Я тоже улыбаюсь.

— Хорошо, пусть будет по-твоему... Нам остается лишь найти другую идею... Ты что-нибудь придумал?

Мысленно я вижу два женских лица.

Лица Жанин и Кристин.

Жанин — это Жанин Маньян, героиня моих первых фильмов, которая по-прежнему живет со мной.

Но она уже не одна. Я встретил Кристин Коше и мечусь между этими параллельными любовными приключениями, которые заставляют меня жить во лжи.

— История адюльтера, — вдруг слышу я свой ответ на вопрос Мнушкина.

Мне на секунду становится стыдно, что я тем самым раскрываю собственную личную жизнь, но в конце концов...

— История адюльтера? — слегка недоверчиво переспрашивает Мнушкин. — Ты можешь рассказать подробнее?

Отдавшись внезапному вдохновению, я импровизирую.

— Он — знаменитый репортер...

Почему репортер? Вероятно, потому, что я начинал как оператор кинохроники.

— Репортер, который во время одной из своих поездок встречает другую женщину.

Я еще немного развиваю тему связи, которая намечается у журналиста с этой незнакомкой, распространяюсь о драме, которую эта связь порождает между мужем и его законной женой, и о глубоко человечной стороне всей этой истории. Мнушкин, чьим немаловажным достоинством является воображение, тотчас понимает, какую пользу мы сможем извлечь из подобного сюжета.

— Согласен, — говорит он, — ты дорабатываешь сценарий, и мы запускаемся. К тому же это даст нам возможность еще попутешествовать, — с горящими глазами прибавляет он.

Это правда, что мы охвачены желанием путешествовать. В начале нашего сотрудничества мы решили, что первый фильм, который будем снимать вместе, увлечет нас очень далеко. Уже состоялась амазонская экспедиция. На этот раз...

— А что если действие будет происходить в Африке? — неожиданно предлагаю я.

— В Африке? Почему бы нет? — отвечает Мнушкин, и его глаза блестят от предвкушения приключений.

Правда, Африка далеко. Главное, она далеко от сложностей моей личной жизни. Остается вопрос об актере на главную роль. Я признаюсь Мнушкину, что все еще поглощен историей с Трентиньяном и что сейчас не могу даже думать о ком-либо другом. Мой партнер смотрит на меня с загадочным видом и после паузы, необходимой для того, чтобы произвести впечатление, роняет:

— Ты знаешь, что Боб Амон постоянно играет в покер?

Я с удивлением гляжу на него.

— Ну а мне какое дело?

— А ты знаешь, с кем чаще всего он играет?

— С Кидом из Цинциннати?

— С Ивом Монтаном.

Перед моими глазами сразу возникают высокая изящная фигура и неотразимое лицо.

Я даже и не думал о нем.

— И знаешь еще что? — продолжает Мнушкин. — Монтан без конца твердит Бобу, что мечтает сниматься у тебя.

«Новая волна»

Вместо пальцев у него колода карт. Разговаривая, он пользуется руками, как фокусник, шулер и обольститель, неотразимый в своей неподражаемой манере подчеркивать сказанное точным, необычайно красноречивым и всегда неожиданным жестом. Я очарован Ивом Монтаном, а он еще и явно переигрывает, стремясь произвести впечатление. Он уже не просто исполняет для меня песню, он дает мне сольный концерт. Он ухаживает за мной, как за женщиной. Благодаря его обществу я открываю странную, иногда раздражающую, часто лестную, но всегда чарующую игру: любовный танец актера, который старается убедить режиссера дать ему роль. Самое поразительное, что этот танец исполняют все актеры. И мужчины, и женщины. Кинозвезды и новички. Мнушкин мне не солгал. Ив Монтан действительно очень хочет сниматься у меня. Я польщен, ибо он и прославленная звезда, и фантастический артист. Чем больше я на него смотрю и чем больше его слушаю, тем сильнее представляю его в шкуре моего героя. Сам Монтан это прекрасно понимает. Он прямо говорит мне об этом, приводя неотразимые аргументы, и его трактовка образа оказывается очень убедительной.

— К сожалению, — говорю я, — эта роль — роль подлеца.

Наверное, это небольшое преувеличение, но именно такое слово пришло мне на ум. И я даю несколько уточнений, касающихся самых бесславных сторон характера и поведения моего знаменитого репортера. Монтан застывает и становится серьезным. Он на несколько мгновений задумывается и говорит:

— Я должен посоветоваться с Симоной.

Настал мой черед волноваться. Всем известно, что Монтан ничего не делает, не спросив мнения Симоны Синьоре, и я не знаю, как та отнесется к моему сценарию. А главное, к роли неверного мужа, которую я предлагаю Монтану и которая рискует вызвать у нее дурные воспоминания. Из-за некоей Мэрилин Монро. Я советую Монтану побольше рассказать Симоне о юморе, которого в фильме должно быть много. Как знать, может быть, ее тронет именно это.

В телефонной трубке голос Монтана.

— Малыш... Все в порядке, мы будем его делать, твой фильм.

Я с облегчением вздыхаю, понимая, что Симона дала согласие. Но я пережил трудные сутки. Монтан, со своей стороны, дает мне понять, что отрицательные качества героя фильма его не слишком беспокоят при условии, если тот будет симпатичным. Что не очевидно. Но разве любой герой в его исполнении может быть совершенно антипатичным?

— Ну и... кого ты видишь на роли двух моих женщин? — спрашивает он.

— На роль твоей любовницы я думаю взять американскую актрису, но пока не знаю, кого. Что касается твоей жены... то я думал о Жанне Моро.

— Потрясающе! — восклицает Монтан. — К тому же Симона ее обожает...

Я понимаю, что, с точки зрения Монтана, это решающий аргумент. К этому следует добавить его собственное — искреннее! — восхищение этой великой актрисой.

Но... От актрис можно ждать решительно всего.

— Монтан не может наставить мне рога, — заявляет мне Жанна Моро. — Это невозможно! Никто в это не поверит! Вот я могу ему изменить, но никак не наоборот.

Я не осмеливаюсь ее спросить почему, боясь получить пощечину. Жанна Моро, это ясно, уверена, что мужчина, женатый на такой женщине, как она, даже помыслить не посмеет о том, чтобы посмотреть на другую. Наверное, она права. Но это никак не устраивает меня.

Я не посмел передать Иву Монтану слова Жанны Моро. Я счел более дипломатичным сказать ему, что она занята. Мне остается решить проблему ее замены. Проблему очень деликатную, потому что найти киножену Монтану дело нелегкое.

Уже дважды в жизни я оказывался совсем рядом с Анни Жирардо. Первый раз в девятнадцать лет, когда работал стажером на съемках «Человека с золотыми ключами», фильма, в котором она играла молодую, многообещающую актрису. Второй раз во время съемки «Мужчины и женщины», в ту ужасную ночь, когда я отчаянно искал актрису, чтобы без подготовки заменить Анук. По-прежнему очень чуткий к тем знамениям, что посылает жизнь, я чувствую, что наша встреча с Анни должна произойти. И что она, наверное, теперь состоится. Когда я в восторге объявляю ее имя моим партнерам, продюсерам и прокатчикам, меня ждет холодный душ.

— Этого быть не может, — возражают они.

А один жестоко прибавляет:

— Она кончилась...

Кончилась? Анни Жирардо? В 1967 году? Мне, наоборот, кажется, что она достигла вершины своего мастерства. Я не сдаюсь. Чтобы успокоить партнеров, я перебираю всех французских актрис, которые могут более или менее соответствовать героине. И неизменно возвращаюсь к Анни Жирардо. Чем больше я думаю о ней, тем больше убеждаюсь, что она — идеальная актриса на эту роль. Я предлагаю пригласить ее на пробы.

— Анни Жирардо не предлагают сниматься в пробах, — отвечают мне.

— Если она умна, то согласится, — утверждаю я.

Я знаю, что она очень умна. И вот доказательство: Анни Жирардо соглашается.

Актрис собралось двадцать. Известных и неизвестных. Анни только одна из них, одна из двадцати претенденток на роль, за которую все они готовы бороться. С покорностью, редчайшей для актрисы, за чьей спиной уже такая блистательная карьера, Анни соглашается участвовать в игре. Подвергнуться испытанию, от которого любая другая отказалась бы как от унижения, несовместимого с ее статусом кинозвезды. На следующий день во время просмотра этих проб становится ясно, что Анни оставляет всех далеко позади. Я счастлив за нее, но также и за себя, потому что я все рассчитал верно. И потом, Ив Монтан, стараясь этого не показывать, тоже очень нуждался в том, чтобы успокоиться. Теперь мы могли начинать съемки.

Это минуты блаженства. За столом ресторанчика в Амстердаме, где разыгрываются отдельные сцены фильма «Жить, чтобы жить», мы слушаем Ива Монтана, солирующего со своими анекдотами... Он поет, жестикулирует, строит гримасы, изображая одновременно два десятка персонажей. Он в ударе и великолепен, как никогда. Мы все, Анни Жирардо, два члена телевизионной группы, приехавшей делать репортаж о съемке фильма и обо мне, восхищены. И помираем со смеху. Монтан устроил этот спектакль не только «на камеру», как я имею слабость полагать, а просто-напросто потому, что ему с нами хорошо. Он на свободе. Он стал самим собой вдали от «интеллектуалов», которые составляют его привычное окружение и порождают у него комплексы. Но Ив Монтан — я имел возможность убедиться в этом — человек редкого ума, хотя он себя и недооценивает. Вероятно, он страдает от чувства неполноценности по причине отсутствия у него образования, культуры. Однако его необыкновенный жизненный опыт приводит к тому, что он редко ошибается. Когда же Монтан накладывает на себя слой интеллектуального грима, в чем совершенно не нуждается, он парадоксальным образом становится не столь блестящ. Тот Монтан, который повторяет суждения людей из своего окружения, привлекает меня бесконечно меньше, чем тот, который говорит от собственного имени. Я пытался убедить Монтана в том, что он гораздо талантливее своих друзей, но, по-моему, так и не убедил. Что касается Симоны Синьоре... Полюбив этого выдающегося человека, она, наверное, ощутила острое желание сделать его лучше, чем он есть. Поэтому мне приходится вести двойной диалог: с Монтаном и с ней, по сути, через посредство Монтана. Кстати, из этих бесед иногда рождаются превосходные мысли. Тогда же после пробы (не было никаких оснований для того, чтобы одна Анни подверглась подобному испытанию) я взял Кэндис Берген, очаровательную и талантливую американскую актрису, тогда почти неизвестную во Франции. Монтан явно рад сниматься с ней. Это приводит к тому, что Кэндис, сама не зная, помогает Монтану лучше понять его собственного героя.

Выйдя на экран, «Жить, чтобы жить» сразу стал пользоваться огромным успехом. Все те безымянные зрители, что выстраивались в очереди перед кинотеатрами, должно быть, не читали газет, ибо критика неистово набросилась на фильм. В большинстве своем это были те же критики, которые превозносили «Мужчину и женщину», но они не смогли примириться с мыслью, что такая картина может представлять молодое французское кино. Странное дело, «Кайе дю синема» выжидали три или четыре месяца после выхода «Мужчины и женщины», и только потом обрушились на меня. Жан-Луи Комолли в отвратительной «рецензии» препарировал фильм, который, по его мнению, заключал весь кошмар эпохи, все то, что было важно разоблачить политически[3]. Но поскольку «Кайе» являются своего рода официальным органом «новой волны», то я стал ее врагом. Теперь меня упрекают даже в том, что я торможу ее подъем! Это тем более нелепо, что я всегда внимательно следил за всеми техническими новшествами, имеющими отношение к нашему ремеслу, а «новая волна» прежде всего представляла собой техническую революцию в кино. Вплоть до начала

[3] Вот фрагменты из «Кайе дю синема» (июль, 1966): «Мужчина и женщина», фильм, в котором несколько отличных мыслей отчаянно кусают себя за хвост в поисках автора, ничем не отличается от тех самоуверенных черновиков, что ему предшествовали... Предлагать глупое кино — значит прежде всего презирать зрителя... Упрямое нагромождение немотивированных планов... бессвязность и хаос... Кинематограф Лелуша — это болезнь кино, это его рак».

1950-х годов для слабочувствительных пленок, которые использовались в кино, необходим был сильный свет, чтобы получать на них изображение. Было неограниченное царство студий, где размещалось множество тяжелых, малоподвижных аппаратов (десятикилограммовые, двадцатикилограммовые и т.д.), без которых любая съемка была невозможна. В самом деле, трудно установить столь громоздкое оборудование на настоящей кухне, в настоящей двухкомнатной квартире или на любом другом ограниченном пространстве. Поэтому студии были для кинематографа своеобразной позолоченной (и ярко освещенной) тюрьмой, откуда почти невозможно было выбраться.

Когда в начале 50-х годов на рынке появилась сверхчувствительная черно-белая пленка «400 ASA» фирмы «Кодак», все тут же изменилось. Теперь кинематографистам требовался лишь минимум света. Операторы, первыми узнавшие об этом новшестве, объяснили тогда режиссерам, что теперь можно снимать в естественных условиях и при дневном, даже совсем слабом свете. Молодые режиссеры восприняли эту новинку как подлинное освобождение и бросились прочь из студий с таким чувством, будто кино наконец-то сможет вольно вздохнуть. Этот технический переворот стал одним из самых значительных переворотов, которые пережил кинематограф со дня своего возникновения. Подобно тому как в свое время звук, цвет или широкоэкранное кино породили новые способы съемки, черно-белая пленка «400 ASA» положила начало иному кинематографическому стилю, основанному главным образом на натурных съемках. Этот киноязык, этот стиль получит имя «новая волна». «Новая волна» прежде всего станет революцией операторов, например, Рауля Кутара, который призывал молодых кинематографистов воспользоваться этой знаменитой пленкой, чтобы вырваться из студий. Без этой пленки «новая волна», конечно, никогда не обрела бы самобытности. Вслед за операторами в пробитую брешь устремились продюсеры. Поскольку съемки при естественном освещении обходились дешевле, чем при студийном, они почти исключительно финансировали кинематографистов, которые объявляли себя приверженцами этого метода. Поэтому режиссеры молодого поколения, задумывая свои фильмы, приспосабливались к тем техническим и финансовым возможностям, какими отныне располагали. По всем этим причинам фильмы «новой волны» часто гораздо сильнее с точки зрения формы, чем с точки зрения содержания. И поэтому же бóльшая их часть, по моему убеждению, устареет раньше, чем фильмы, снятые их старшими современниками[4]. Во всяком случае, для меня быть режиссером «новой волны» означает, в основном, быть режиссером, которому меньше тридцати.

Праздник

Вот и Фред Астер и Джинджер Роджерс, оба в цвете. Они перестали танцевать и сошли с киноэкрана. И теперь они направляются ко мне, улыбаясь, как в фильме «Беспутный разведенный муж». Каждый из них держит одну из тех маленьких золотых фигурок, которые до этой минуты я видел лишь в черно-белой кинохронике, незадолго до антракта. Американские звезды и менее известные актеры, сжимая в руках знаменитую статуэтку, произносили в микрофон несколько слов, перевод которых давался в субтитрах. Улыбаясь или плача, они отпускали какую-нибудь шутку, вызывавшую смех зала, смиренно благодарили каких-то людей, которых я не знал. Это был другой мир. Но вот и я попал в кадр...

10 апреля 1967 года Фред и Джинджер — здесь все так их называют — вручают мне две награды американской киноакадемии: премию за лучший иностранный фильм и премию за лучший сценарий[5]. Это продолжение каннского сна. На этот раз с размахом грандиозного фильма.

В организации церемонии вручения «Оскаров» есть нечто военное. Но также и достойное подражания, если вспомнить о веселом хаосе наших каннских празднеств.

---

[4] Через несколько лет Жак Риветт, режиссер «новой волны», если только он таковым был, произнесет откровенную фразу: «Правда о «новой волне» состоит в том, что она закончилась провалом».

[5] До меня «Оскар» получали еще девять моих соотечественников: Клодетт Кольбер, Морис Клош, Рене Клеман, Жак Тати, Морис Шевалье, Марсель Камю, Симона Синьоре, Серж Бургиньон, Морис Жарр. После Рене Клемана («Оскар» в 1950 году за фильм «По ту сторону решетки» и «Оскар» в 1952 году за фильм «Запрещенные игры») и Мориса Жарра («Оскар» в 1962 году за музыку к фильму «Лоуренс Аравийский» и «Оскар» в 1965 году за музыку к фильму «Доктор Живаго») я третий француз, получивший два «Оскара».

«Жить, чтобы жить»

Зная, что я плохо понимаю то, что мне говорят, меня берут за руки, толкают в разные стороны и... выпихивают на сцену. Весь Голливуд встречает меня с триумфом. К счастью, собравшиеся не видели «США вразброд» — антиамериканскую короткометражку времен моих первых шагов в кино! Вечер продолжается традиционным ужином в знаменитом танцзале отеля «Хилтон». Это зал размером с футбольное поле. Если бы в тот вечер кто-нибудь взорвал здесь бомбу, то американское кино перестало бы существовать. Здесь весь киномир. Абсолютно весь. Легендарные «звезды», которые всю жизнь навевали мне мечты, у меня на глазах оживают и подходят ко мне запросто пожать руку. Мне нравится эта типично американская вежливость, которая заключается в том, чтобы обязательно представляться, даже если ты всемирно известен:

— Здравствуйте, меня зовут Джон Уэйн.

Существует нечто, во что легче поверить тогда, когда это случается с другими. Теперь я — король Голливуда. Француз, которого надо потрогать. Разумеется, я понимаю, что олицетворяю несколько... анекдотичное кино для всех этих людей, представляющих себе Францию прежде всего как место, где проводят медовый месяц. Но после Мориса Шевалье здесь, в Голливуде, питают слабость к нашей стране. В разгар торжества, несмотря на расточаемые похвалы и цветы, которыми меня засыпают, я чувствую легкую грусть при мысли о том, что ни Анук, ни Жан-Луи премий не получили. Анук, выдвинутую в номинации «Лучшая женская главная роль», обошла только Элизабет Тейлор («Оскар» за участие в фильме Майка Николса «Кто боится Вирджинии Вулф?»), что, разумеется, не позорно. Но триумф, которого сотни раз заслуживали ее изящество и ее талант, прошел мимо Анук. Я чувствую себя почти виноватым в этом. Если бы я мог, я отдал бы ей один из моих «Оскаров».

Я должен быть благодарен Голливуду за то, что он допустил меня, француза, в высшую лигу. Со мной теперь не только иначе разговаривают, но даже сами американцы спешат работать со мной. Они предлагают мне снять пять или шесть фильмов, обещающих стать самыми значительными в наступающем году.

Я вновь встретился с Анни Жирардо. Причем не в фильме. Готовя «Жить, чтобы жить», я был убежден, что настало время нашей встречи, я при этом думал о совместной работе. Мы оба тогда не знали, что жизнь соединила нас в любви. Наша история, по иронии, напоминает сюжет фильма «Жить, чтобы жить». Я оказался в роли героя Ива Монтана, разрываясь между Кристин — моей женой, с которой продолжал жить, и Анни, которая еще была замужем. Мне кажется, что я приговорен к подобному положению. Незадолго до этого я разрывался между Жанин и Кристин. Это пересечение путей и породило «Жить, чтобы жить». Как бы то ни было, теперь все гораздо сложнее, ибо Анни слишком известна, чтобы наша связь оставалась тайной. Она вошла в мою жизнь через парадный вход. То есть через объектив моей камеры. Анни первой влюбилась в меня. Я снимал ее несколько недель. Постоянно видел ее круп-

ным планом, видел так, как не видел никто. Мое положение режиссера позволяло мне говорить Анни об интимных вещах, о которых не посмеешь сказать и собственной жене. Ее прелесть, ее талант, ее ум ослепляли меня гораздо сильнее, чем других, потому что я занимал самое удобное место. Не влюбиться в Анни было бы противоестественно. Я, само собой разумеется, снимал ее с любовью, и эта любовь не прервалась, когда я перестал ее снимать. Моя жизнь, наверное, получилась бы не такой запутанной, если бы женщины моей жизни не пересекались с женщинами моих фильмов. Но об этом не стоит даже мечтать. Я понимаю, что так будет всегда. Я никогда не умел отделять профессиональную жизнь от частной. Я не способен на это, и я не хочу этого. Некоторым это удается. Не знаю, как они ухитряются.

Это во многом из-за Анни я первый — и, надеюсь, последний — раз набил морду журналисту.

По упомянутым выше причинам наша связь не была простой. Поэтому первое время мы встречались тайком. Однажды, когда нам пришла мысль (не очень удачная) поехать в Довиль и спрятаться в отеле «Гольф», мы, выходя из лифта, нос к носу столкнулись со знаменитым светским хроникером Эдгаром Шнейдером.

Явно в восторге оттого, что нас застукал, Шнейдер заранее собирает свой мед с нашей любовной идиллии. Но, учитывая все обстоятельства, я прошу его как об одолжении забыть — один раз не в счет — о своей профессии журналиста и пощадить нашу личную жизнь.

— Но иначе и быть не может! — восклицает он. — За кого ты меня принимаешь? Может быть, в нашей профессии и встречаются паршивые овцы, но друг есть друг. По-моему, существует нечто гораздо более святое, чем обязанность информировать. Ты можешь рассчитывать на мое молчание. Я даю тебе мое честное слово и т.д.

Поверившие ему, хотя и лишь наполовину (слишком хорошо мы знаем этого типа), на следующее утро мы с Анни слушаем радиостанцию «Эроп I». Эдгар Шнейдер начинает обзор «культурных» событий с громогласного заявления:

— Анни Жирардо и Клод Лелуш наслаждаются безмятежной любовью! Не далее как вчера, в Довиле я встретился с ними в роскошном отеле «Гольф».

Я разъярен тем сильнее, что еще слышу его вчерашние обещания. Я бросаюсь к телефону и дозваниваюсь до него.

— Эдгар, — обращаюсь я к нему дрожащим от гнева голосом, — ты больше, чем мерзавец! Я всегда уважал прессу и признавал за ней право критиковать мои фильмы. Но сейчас речь идет о моей личной жизни. И ты дал мне слово! Ты — позор журналистики!

Он пытается протестовать, но я продолжаю:

— Слушай меня внимательно: я не стану гоняться за тобой. Но в тот день, когда мы встретимся, будет это через неделю или через десять лет, я клянусь тебе, что ты станешь первым журналистом, которому я набью морду!

Прошло три или четыре года...

Однажды вечером, в компании Шарля Жерара и Лино Вентуры я отправился ужинать в модный ресторан «Режинская», где Режина зарезервировала нам столик.

И в двух столах от нашего, в обществе полдюжины сотрапезников, сидел... Эдгар Шнейдер!

При виде его во мне вновь зажглась потухшая ярость. Тем более что для Анни последствия той истории оказались чудовищными — из-за ее мужа Ренато Сальваторе.

За ужином хроникер поднимает тосты в мою честь, расточает мне дружеские знаки и жесты, как будто ничего и не произошло. Я отвечаю подчеркнутым презрением.

Объясняю ситуацию моим соседям по столу и сообщаю им, что твердо намерен испортить им вечер.

— Ты с ума сошел, — говорит Лино, — это старая история. Брось...

Я непоколебим. Но обещаю подождать до конца ужина.

Расплатившись по счету, мои друзья благоразумно улизнули, предпочитая не вмешиваться. После этого я решительным шагом подхожу к столу Эдгара Шнейдера и спрашиваю у окружающих:

— Вам не стыдно ужинать с этой сволочью?

Не ожидая ответа, я хватаю бокал шампанского и выплескиваю его Эдгару в лицо!

Эдгар Шнейдер инстинктивно вскакивает. Собравшись с силами, я тут же наношу ему мощный удар справа, который разбивает ему надбровную дугу!

Он падает, обливаясь кровью. Сдержав обещание, я эффектно удаляюсь.

Но этим дело не ограничилось.

Эдгар Шнейдер, который отделался наложением восьми швов, подает на меня в суд за нанесение ему побоев и увечий. Он считает себя изуродованным, что в его случае влечет за собой серьезный профессиональный ущерб.

— Дело принимает дурной оборот, — предупреждает меня мой адвокат Робер Бадэнтер. — Избить журналиста — это хуже, чем избить полицейского.

В суде я снова сталкиваюсь с хроникером, который намеренно сохраняет на лице следы моих «насильственных действий». К несчастью для Шнейдера, ему пришла недобрая мысль их преувеличить, заявив председателю суда, что я избил его с помощью кастета!

Это явная ложь. Но если ему поверят, я рискую – приговор будет суровым. Взбешенный, я вплотную подхожу к Эдгару Шнейдеру и пристально на него смотрю.

— Эдгар, ты можешь поклясться, глядя мне прямо в глаза, что у меня был кастет? — спрашиваю я.

Он теряется... Не решается ответить... Это не ускользает от председателя суда.

— Господин Шнейдер, ваши долгие колебания свидетельствуют не в вашу пользу, — заявляет он. — Господин Лелуш, я приговариваю вас к символическому штрафу в один франк.

С хирургической точностью и с изяществом в жестах, свойственным только ему, Робер Фавр ле Бре разделывает морского окуня, тушенного в укропе. Я перестаю есть, чтобы наблюдать за ним. Это действо меня завораживает и занимает мой ум в ожидании, когда генеральный директор Каннского фестиваля все-таки соблаговолит заговорить. Хотя он пригласил меня пообедать на террасе кафе на набережной Круазетт, сделал он это не только ради удовольствия побыть в моем обществе. Главная причина — у него есть ко мне разговор. Разговор серьезный. Даже деликатный. Он с видом знатока проглатывает кусочек рыбы и обращается ко мне:

— Мой дорогой Клод...

Ничего хорошего это не предвещает.

— Вам не нравится «Фотоувеличение»? — спрашивает меня генеральный директор.

Я удивленно поднимаю брови. Вернее, не совсем удивленно. Фавр ле Бре прекрасно знает, что я считаю превосходным фильм Микеланджело Антониони. В качестве члена каннского жюри я уже имел возможность сообщить ему об этом. Не скрыл и того, что отдаю предпочтение фильму Александра Петровича «Я даже видел счастливых цыган». Я уже боюсь предполагать, куда он клонит.

— Видите ли, мой дорогой Клод, — продолжает он с вдохновенным видом, — Каннский фестиваль является тем, что он есть, лишь потому, что на нем встречаются величайшие кинорежиссеры мира. — Он кладет свою руку с безупречным маникюром на мой локоть и прибавляет: — К числу которых я причисляю и вас, будьте в этом уверены.

Я благодарю его самым скромным кивком головы.

— Чтобы эти великие режиссеры продолжали и впредь приезжать сюда, — объясняет Фавр ле Бре, — иногда необходимо — как бы сказать? — сделать жест.

Его жест остался незавершенным, поскольку вилка словно зацепилась за солнечный лучик. Он явно рассчитывает на то, что я пойму его с полуслова.

Я нарочно прикидываюсь непонимающим.

— Под выражением «сделать жест» вы подразумеваете... сделать им приятное?

— По крайней мере, их продюсерам.

— И у вас есть желание... сделать приятное продюсерам Антониони?

Фавр ле Бре откашливается.

— Желание... Я не знаю, Клод, верное ли это слово. Как вы понимаете, я полагаю, что для блага фестиваля, премированные в Канне фильмы впоследствии должны иметь успех у зрителей. «Золотая пальмовая ветвь», которая проваливается в кинозалах, наносит вред фестивалю. И, мне кажется, что «Фотоувеличение» быстрее найдет широкую публику, чем «Цыгане». Поэтому я намекнул продюсерам Антониони, что...

Я чуть не задохнулся.

— Значит, вы хотите сказать, что обещали им «Золотую пальмовую ветвь»?

Фавр ле Бре корчит оскорбленную гримасу.

— О, обещал, обещал... Это преувеличение. Но все-таки...

Я начинаю всерьез сожалеть о том, что согласился войти в жюри. Возможно, сам Антониони ничего не знает о том, что мне сейчас откровенно раскрыл Фавр ле Бре. Узнав подобное, великий итальянский режиссер, без сомнения, возмутился бы и отказался приехать в Канн. Есть мне расхотелось.

— Послушайте, Робер, я не спорю, что «Фотоувеличение» заслуживает «Пальмы», — говорю я уже не столь любезным тоном. — Но я успел заявить, что отдам предпочтение «Цыганам», и это ни в чем не умаляет таланта Антониони. Я не могу отречься от своих слов, иначе это будет нечестно.

Тон Фавра ле Бре тоже становится жестче.

— Поскольку вы меня вынуждаете, Клод, позвольте мне вам сообщить, что если в прошлом году вы и получили «Золотую пальмовую ветвь», несмотря на сильное сопротивление, то произошло это благодаря тому, что в последнюю минуту я бросил на весы все мое влияние.

— Я слышал, что за меня проголосовали единогласно.

Поскольку я просто не нахожу слов, чтобы выбраться из этой сложной ситуации, я объявляю о выходе из состава жюри и приобретаю права на прокат фильма «Цыгане» (к финалу фестивальной гонки он в качестве утешения получит Специальную премию жюри, ex aequo с «Несчастным случаем» Джозефа Лоузи), чтобы самому защищать его достоинство. Канн 1967 года оставил о себе недобрую память. Я обнаружил, что генеральный директор может определяющим образом влиять на членов жюри, но в то время у меня хватило мужества разоблачить это, что означало, конечно, проявление неблагодарности к фестивалю, в корне изменившему всю мою жизнь.

Бури на Круазетт

Рассматривая свою яхту, стоящую на якоре в Каннском заливе, я с волнением вспоминаю Александра Мнушкина, который говорил мне: «Только на третьей неделе мы узнаем, разбогател ли ты...» Через три недели после выхода на экраны «Мужчины и женщины» мы узнали это. За год проката фильм принес компании «Фильмы 13» примерно десять миллионов франков. Сумма значительная.

В долг дают только богатым, часто им делают подарки. Я не покупал эту яхту. Мне ее преподнесла фирма «Юнайтед Артистс». Моя жена Кристин очень хотела заняться водными лыжами. Теперь, поскольку у меня появились средства, я решил подарить ей скутер. Мы тогда находились в Риме, а скутер наряду с макаронами и религией — одно из итальянских фирменных блюд. Я сижу, обложившись кипой каталогов, когда в нашем номере отеля появляется Илья Лоперт, патрон французского филиала «Юнайтед Артистс». Узнав о моих планах, он повел себя по-царски.

— «Юнайтед Артистс» как раз хотела сделать тебе небольшой подарок, Клод, — говорит он. — Мы будем рады подарить тебе яхту.

— Об этом и речи быть не может, — не раздумывая, возражаю я.

— Я требую, — заявляет Лоперт. — Мы будем настаивать.

Подобная щедрость меня потрясает. И беспокоит.

— Да у вас просто совесть не чиста, — шучу я. — Если вам так не терпится подарить мне яхту, значит, вы наверняка украли у меня много денег...

— Куда больше, чем ты думаешь, — расхохотался в ответ Лоперт.

Телефонный звонок. В трубке – голос Ильи Лоперта.

— Клод, ты можешь ехать получать свой подарок. В Марсель!

Мне кажется, будто он что-то говорит на иностранном языке. Я не понимаю ни слова.

— Какой подарок? При чем тут Марсель?

— Это яхта, Клод! Ты уже забыл?

Когда я спросил у Лоперта, почему я должен ехать за яхтой в Марсель, он ответил, что они заказали ее в Соединенных Штатах и что подобного рода грузы американцы доставляют в Марсель.

Висящая на стреле огромного подъемного крана, яхта выплывает из трюма гигантского грузового судна. Она возносится в небо, прежде чем снова медленно опуститься на воду Старого порта.

Это зрелище заставляет меня застыть на месте. Поражает размер моего судна: ведь американцы подарили мне не скутер — яхту! Даже не яхту, а настоящий теплоход!

«Жить, чтобы жить»

Если его размер пропорционален уважению, с каким относятся ко мне по ту сторону Атлантики, у моего сотрудничества с «Юнайтед Артистс» впереди прекрасные дни. Но у меня даже нет разрешения на судовождение...

С Кристин на борту моя яхта раньше меня оказывается в Канне и бросает якорь у набережной Круазетт. На море штиль, на горизонте ни облачка. Робер Фавр ле Бре, с которым я остался в превосходных отношениях, несмотря на прошлогодний досадный эпизод, предложил мне показать вне конкурса мой документальный фильм «Тринадцать дней во Франции». Это означает, что Каннский фестиваль 1968 года пройдет под добрым знаком.

Я всегда увлекался спортом. По-моему, спортивное состязание — это парабола, прекрасно иллюстрирующая великую гонку жизни. Поэтому съемки Олимпийских игр в Гренобле были счастливым случаем, который я не упустил бы ни за что на свете. В этой антрепризе моим компаньоном стал Франсуа Рейшенбах, которого считаю величайшим кинооператором нашего времени. Рейшенбах, как никто, умеет снимать то, что я называю аудиовизуальными сплетнями, доказывая, что самое важное всегда там, где мы никогда не замечаем его, а самое увлекательное — это мелкие подробности, какие способны разглядеть только немногие люди. Мою съемочную группу я дополняю, взяв на работу Ги Жиля и братьев Янсен. Они тоже владеют той «ниспровергающей» камерой, которая умеет видеть кое-что сверх того, на что нам указывают пальцем средства массовой информации.

В то время как накал спортивной борьбы достиг пика напряженности, а Жан Клод Килли завоевывает одну медаль за другой, Рейшенбах настойчиво снимает женщину, которая в снегу меняет пеленки своему бэби. Мы снимаем день и ночь, почти не спим. Пять наших съемочных групп постоянно охватывают почти все пространство Олимпийских игр. Всю пленку, по мере того как она выходит из наших камер, мы отсылаем в парижскую лабораторию. Когда игры закончатся, мы просмотрим все сразу. Надеемся, что сюрприз будет приятным.

Робер Фавр ле Бре на верху блаженства. В темноте большого зала Дворца фестивалей я вижу, как улыбка озаряет его тонкое лицо и уже не сходит с него. Он явно не жалеет, что поверил в «Тринадцать дней во Франции». Никогда не знаешь, что тебя ждет... Я приехал в Канн утром, с коробками моего фильма в багажнике «порше», который я, в отличие от яхты, сам подарил себе, и просмотр начался ровно в девять часов. Уже десять, и все по-прежнему складывается как нельзя лучше. Во всяком случае, в этом зале. Зато за его пределами небо заволакивают тучи. Я приехал на машине, так как авиационные компании угрожали начать забастовку. И мне с трудом удалось добраться до Канна, потому что возникла угроза нехватки бензина. Вот уже несколько дней как всю страну охватило тревожное брожение. В Париже активизировались студенческие организации, а теперь и на заводах множатся пикеты забастовщиков. Почти повсюду нарастает возмущение. Обещает разразиться буря, и многие задаются вопросом, не сне-

сет ли она все... В пятнадцать минут одиннадцатого в Канне в зале Дворца фестивалей по-прежнему все спокойно. Через минуту погода резко меняется. Какой-то незнакомый человек наклоняется ко мне и тихим голосом, чтобы не беспокоить генерального директора, сообщает, что вне зала несколько человек немедленно требуют встречи со мной. В конце концов, фильм я уже видел. Я оставляю Фавра ле Бре досматривать «Тринадцать дней во Франции» и выхожу. В холле меня встречает цвет французского кино. Заправляют всем Жан-Люк Годар и Франсуа Трюффо.

— Это революция! — восклицает Годар, утративший свою швейцарскую невозмутимость.

— Необходимо немедленно закрыть фестиваль, — подхватывает Трюффо. — Было бы неприлично продолжать его в этих условиях.

Остальные хором исполняют вариации на ту же тему. Я слушаю их, раздумывая над ответом. Вполне возможно, что они правы. Моей первой реакцией, не скрою, было недоверие. Вопреки своей воле, я чувствую некое постыдное удовольствие при мысли о возможности сорвать Каннский фестиваль. Однако мои собеседники не ошибаются в одном — положение в самом деле тревожное. И даже серьезное. Поговаривают о гражданской войне. Все серьезно настолько, что, невзирая на колебания, я все-таки присоединяюсь к коллективной точке зрения. Каннский фестиваль прервется сегодня же. В этот вечер должен был демонстрироваться фильм Милоша Формана «Горит, моя барышня...». Вещее название.

Остается сообщить о нашем решении генеральному директору. Поскольку я ближе других знаком с Фавром ле Бре, мне поручают эту миссию. Я жду генерального директора у выхода из зала. Он появляется после просмотра в восхищении.

— Я не жалею, что поверил в вас, — обращается он ко мне.— «Тринадцать дней во Франции» — прекрасный фильм!

— Я тоже им доволен, — отвечаю я. — К сожалению, вы останетесь единственным человеком, кто его видел. Во всяком случае, в Канне.

Улыбка мгновенно исчезает с его лица.

— Что вы имеете в виду?

— То, что мы не будем его показывать. Ни этот фильм, ни другие картины. Мои коллеги-режиссеры и я решили, что, принимая во внимание события, Каннский фестиваль должен закрыться сегодня. Париж на пороге революции. Здраво рассуждая, мы не можем продолжать устраивать праздник в смокингах, как будто ничего не случилось.

— Вы все просто спятили! — орет Фавр ле Бре. — То, что происходит в Париже, к Канну не имеет ни малейшего отношения! Я категорически отказываюсь прекращать фестиваль! Вы слышите меня, Клод, категорически!

Признаться, его реакция меня не удивляет. Я уже догадываюсь, какие бури нас ждут...

— Хорошо, — отвечаю я с жестом покорного бессилия, — я передам ваши слова.

Большой зал Дворца, откуда только что вышел Фавр ле Бре, уже заполнила возбужденная толпа. На сцене Годар, Трюффо, Клод Берри, Луи Малль и Роман Поланский — они возглавляют это общее собрание, которое устроено без подготовки, словно революционный трибунал. Все орут, кричат друг на друга, одновременно берут слово. Когда я публично объявляю о позиции, занятой генеральным директором, шум перерастает в бунт. Собрание производит столь громкий шум, что надо орать во все горло, чтобы быть услышанным. Через несколько секунд стало совершенно ясно, что отныне Каннскому фестивалю пришел конец, нравится это ле Бре или нет. Учитывая состояние чрезмерного возбуждения, в каком находились участники, генеральный директор рисковал бы жизнью, желая заставить их продолжать фестиваль. Революционный восторг быстро выплеснулся на набережную Круазетт и разлился по всему городу. В каждом, даже крохотном, бистро создаются комитеты. Всюду принимаются противоречивые, часто нелепые декларации. Тень гильотины опускается на Palm Beach.

Все последующие дни движение, которое и не думает успокаиваться, принимает размах и развивается во всех направлениях, столь же удивительных, сколь и тревожных. Как и во времена Виши, появляются коллаборационисты и участники Сопротивления. Находятся люди, спасающиеся бегством, хранящие молчание, ввязывающиеся в борьбу, извлекающие выгоду из этой ситуации, меняющие свои взгляды. Все ждут, что со дня на день начнут выдавать хлебные карточки (боны на копченую семгу, талоны на икру...). Самое поразительное, что бунтуют и каннские торговцы: ведь, закрыв фестиваль, у них украли неделю хорошей выручки. В героическом порыве Фавр

ле Бре предпринимает попытку возобновить празднества. Годар, вне себя от ярости, выскакивает на сцену и виснет на занавесе большого зала, чтобы не дать ему подняться. Фотограф запечатлел эту невероятную сцену. На следующий день фото появляется на первой полосе всех газет. В Париже оно символизирует каннскую революцию. Пророки гражданской войны и оракулы социальных катаклизмов бесперебойно выдают свои апокалипсические прогнозы. Очень скоро умами овладевает страх. Особенно это касается элиты. Они должны будут уступить свое место другим — об этом им сообщают, как о божественном повелении. Общество резко меняется. И тогда взоры коллег обращаются на меня. Меня, разбогатевшего за два года. Слишком разбогатевшего. Меня, кто в перерыве между собраниями, разъезжает в собственном «порше». Однако я убежденно вношу свой скромный вклад в события, основав вместе с Альбикокко и другими «Общество кинорежиссеров».

Революция потерпела неудачу. Но она кое-что изменила. Это ощутимо в атмосфере и в настроениях людей. Отныне ничто уже никогда не будет так, как было прежде. Похоже, возникла некая новая сила, заявившая о своем праве на существование и на свободу слова. Молодежь впервые берет власть. Я пережил эти несколько недель всеобщего безумия в качестве наблюдателя. И с камерой в руках. Тем не менее у меня были минуты сомнений. Я задумался, не следует ли подвергнуть пересмотру все наши ценности. В самом деле, невозможно отрицать, что за четыре недели настроения французов изменились так же резко, как за четыре года второй мировой войны... хотя без единого погибшего. Май стал экзаменом на зрелость нашего поколения. Те из нас, кто сдал его успешно, будут лучше оснащены в будущем.

Наполеон в компании «Фильмы 13»

Когда я был подростком, меня потряс фильм Андре Кайата «Мы все — убийцы». Смертная казнь и ее варварский церемониал всегда приводили меня в ужас. Чем оправдать эту жестокую театральность? Человека будят в разгар ночи, срезают ворот его рубахи, дают последний стакан рома, последнюю сигарету... Ради чего? В назидание другим? Каждый сегодня понимает, что это назидание никого не устрашает. По той простой причине, что обращено к тем, кто во время совершения своих поступков не способен рассуждать здраво. Есть люди, которые, по-моему, рождаются без нравственных ограничений. У них в мозгу не загорается красный свет, запрещающий им насиловать женщину, которую они хотят, воровать деньги, которых им недостает, или убить человека, который им мешает. Что касается насильников и детоубийц, то они, по моему мнению, представляют собой выродков, пришедших в мир со всеми физическими увечьями. Гражданское правосудие кажется мне очевидной необходимостью, уголовное наказание — аномалией. Разве люди, обладающие умственным здоровьем, могут судить больных? Разве разум сможет понять влечение? Разве личности, которым выпали в жизни все шансы, смеют приговаривать к смертной казни людей, которым никогда ни в чем не везло? Мой памфлет против смертной казни носит название «Жизнь, любовь, смерть». Это то, что принято называть «недорогим фильмом», поскольку его бюджет был относительно небольшим. Однако этот фильм должен был бы стать большим благодаря тому делу, которое он защищает. Фильм «Жизнь, любовь, смерть» не остался незамеченным. В нем с поразительной силой сыграл главную роль Амиду, мой старый друг. И вполне заслуженная премия за лучшую мужскую роль, которую он получил на фестивале в Рио-де-Жанейро, несомненно способствовала тому, что фильм привлек внимание общественности.

Без предупреждения в моем офисе объявляется Шарль Жерар. Он сразу пытается, как говорится, подольститься, уверяя меня, что обожает все мои фильмы. Я только издали знаком с этим человеком, который обычно сопровождает Бельмондо. Он снял сотни документальных фильмов о спорте и поставил несколько полнометражных картин на незначительные средства. Очень скоро он меня очаровал. Никто не может устоять против него. Шарло с его лицом древнеегипетского писца, с мягкой походкой и врожденной легкостью в общении обладает обаянием, благодаря которому он всех прибирает к рукам. Спустя час он уже принимает посетителей в офисе компании «Фильмы 13» так, словно является ее владельцем. Мне кажется, будто я у себя в гостях. Неслыханная наглость этого феноменального типа заставляет меня смеяться до слез. Я уже с нетерпением жду его следующего визита.

«Кадиллак» с откидным верхом мчится по пустыне штата Невада, поднимая облака пыли.

— Как пишется музыка к фильму? — кричит Анни Жирардо, чтобы перекрыть гул мотора.

— Это несложно, — с торжествующей улыбкой отвечает Жан-Поль Бельмондо, — для вестерна, например, ты начинаешь с того, что вводишь скрипки. Выдерживаешь звучание струнных, понимаешь...

— Угу. А потом?

— Потом ты вводишь духовые. Они звучат неритмично и напряженно. Далее — литавры. Чтобы создать угрожающую атмосферу. Ты меня слушаешь?

— Слушаю. А дальше?

Громкий хохот Жан-Поля.

— Дальше? Нападают индейцы.

Едва он произнес эти слова, как, выскочив из-за холмов, орды украшенных перьями всадников с воинственно раскрашенными лицами бросаются в погоню за «Кадиллаком».

— Я непременно должен познакомить тебя с Жан-Полем, — заявил мне Александр Мнушкин.

— Мы уже знакомы, — ответил я, вспомнив о той уже далекой эпохе скопитонов, эпохе, когда я делал для «Юнифранс» кинопортрет актера.

Бельмондо совсем недавно снялся вместе с Катрин Денёв в фильме «Сирена с Миссисипи» под руководством Франсуа Трюффо. Полупровал. Мнушкин считает, что на этом этапе его и моей карьеры наше сотрудничество необходимо. Идея приводит меня в восторг. Что касается Жан-Поля, то он очарован новой встречей с Анни Жирардо, бывшей соученицей по Высшему театральному училищу. У них одинаковый юмор, одинаковая манера расслабляться, валяя дурака между съемками.

Сюжет «Человека, который мне нравится» рассказывает о композиторе, пишущем музыку к кинофильмам: на съемках в Соединенных Штатах он переживает недельное любовное приключение с одной актрисой. Сюжет простой, напоминающий сюжет фильма «Жить, чтобы жить». Всем любовным историям следовало бы продолжаться не больше недели.

Мы пересекаем шесть американских штатов и снимаем эпизод с «кадиллаком», который преследуют индейцы в фантастическом пейзаже Долины памятников, классическом пейзаже вестерна. Во время этой американской авантюры все очень много смеялись. Зрителям фильма предстоит задать себе вопрос: «Вернется ли Жан-Поль в финале к своей законной жене или приедет на свидание, назначенное Анни в аэропорту Ниццы?» Я не дал ответа и моим артистам, которые доверились просто мне. Должен признаться, что пока я и сам его не знаю. В конце съемок я ставлю сцену, когда Анни в аэропорту смотрит, как из самолета выходят все пассажиры, до последнего. Тогда она понимает, что он не прилетит и что их любви пришел конец. Вся сцена разыгрывается на лице Анни Жирардо. Будучи удивительной актрисой, она дарит мне такие волнующие мгновения, что подобный финал возникает сам собой.

Фильм не нашел своей публики. Все — не очень многочисленные — зрители запомнили эпизод с «кадиллаком», за которым гонятся индейцы. Но, к сожалению, почти ничего больше.

Может быть, они не поверили в пару Бельмондо — Жирардо. Однако именно потому, что оба они, кажется, созданы для того, чтобы быть друзьями, а не любовниками, мне очень хотелось их соединить. И потом, рискнув быть самокритичным, должен сказать, что из-за эйфории, в какой я пребывал во время съемок фильма, я позволил Америке, всегда навевавшей мне мечты, просто поглотить меня. И слишком поздно заметил, что страна-то и украла главную роль у моих главных исполнителей. Мне хотелось путешествовать. Путешествовать с камерой на плече, что для меня единственный способ проводить отпуск. Поэтому я и сделал отпускной фильм, который смотрится не без приятности, но рассыпается. Небрежность с моей стороны? Беспечность в работе? Без сомнения. Чтобы быть совершенно честным перед самим собой, я вынужден признать, что чуть больше, чем следует, веселился на этом фильме и недостаточно проработал сценарий. Прекраснейший ландшафт никогда не заменит серьезного сценария. Что ж, это я понял.

— Вы можете мне сказать, в каком свете господин Лелуш намерен представить мою страну? — спрашивает шах Ирана, который заказал нам коллективный фильм, что-

«Жить, чтобы жить»

бы торжественно запечатлеть предстоящие торжества по случаю 2500-летия Персидского царства.

Дело серьезное: речь идет об образе страны.

— Послушайте, дорогой шах, — невозмутимо отвечает Шарло, — не ломайте вы себе голову. Потому что я могу вам точно гарантировать одно: фильм обойдет весь мир. Вас это устраивает?

Его императорское величество поднимает брови, в чем присутствующие, похоже, улавливают проявление раздражения. В воздухе повеяло смертными приговорами. Шарло остается невозмутимо спокоен. И поскольку он не имеет ни малейшего представления о моем сценарии, то не терпящим возражения тоном заключает:

— Вы выбрали Лелуша, браво!

Эту сцену мне перескажут позднее. Я-то не волновался. С самого начала я понимал, что в компании «Фильмы 13» Шарло единственный человек, способный очаровать шаха Ирана. От меня лишь требовалось выяснить, говорит ли его величество по-французски. Получив утвердительный ответ, я без колебаний отправил к нему Шарля Жерара. Похоже, шаха, сперва несколько озадаченного этим персонажем, встреча очень сильно позабавила, чего с ним уже давно не случалось. Правда, никто не осмеливался разговаривать с ним в таком тоне. Вероятно, прославленный Мохаммед Реза Пехлеви был бы шокирован, узнав, что для Шарло Иран сводится лишь к одному: к икре.

Шарло добился иранского контракта точно так же, как и других. В компании «Фильмы 13» он быстро сделался незаменимым человеком. Я поручил ему заниматься всеми заказными фильмами, документальными или рекламными, которые, не принося нам славы, дают возможность подзаработать. Обладающий редкими деловыми качествами, заключающий невозможные сделки, он в последнюю минуту обходит самых блестящих конкурентов. В безумных операциях с недвижимостью, которые я вместе с тем предпринимаю (хотя они всегда крутятся вокруг кино), он — мое тайное оружие. Оружие, которое я использую, когда исчерпываю все доводы. А у Шарло есть лишь один довод: «Все уладится!» Мы ему верим, и мы правы. В чем его секрет? Шарло принадлежит к тем редким людям, которые способны договориться с любым. Он никому не дает оценок, никому не устраивает экзамены, в партнере он видит только положительное, не затрудняя себя ничем отрицательным. И, потом, он успокаивает. Шарло из тех друзей, с кем можно себе позволить быть естественным, говорить глупости, не боясь, что тебя осудят. Подобное вдохновение мне кажется необходимым. Именно так, я часто в этом убеждался, рождаются лучшие идеи, внезапные озарения. Без подготовки. На съемке Шарло обладает даром одним своим присутствием создавать дружескую и непринужденную атмосферу, с одинаковой легкостью становясь другом рабочего сцены и кинозвезды. Более того, ему присущи актерские таланты, и было бы жаль, если бы их лишились мои фильмы. Я решаю снять Шарло в фильме «Хулиган».

— Это позор, мадемуазель! Это недопустимо! Непростительно! Вы ни на что не способны! Вы позорите профессию! Если бы вы допустили ту же ошибку на съемках моего фильма, я вас убил бы!

Парикмахерша заливается слезами. С раскрытым ртом, дрожащими губами, искаженным лицом, она, будучи не в силах произнести ни слова, выдерживает приступ ярости моего стажера. Молодая женщина принесла на съемку плохой парик для Шарля Деннера. Я разозлился, ибо за то время, которое ей понадобится, чтобы съездить домой за подходящим париком, я потеряю по меньшей мере три рабочих часа. Тут-то мой стажер и подхватывает эстафету. Вскочив со своего складного стула, стоящего в углу павильона, он буквально хватает за горло несчастную. Я остолбенел. Даже задаю себе вопрос, остаюсь ли я еще режиссером этого фильма или мой стажер стал его новым хозяином. К счастью, он в конце концов успокоился и, поняв, что слегка зарвался, вернулся на свой складной стул. Теперь я знаю, что легендарные приступы гнева Анри-Жоржа Клузо — отнюдь не выдумка.

Гениальный создатель фильмов «Ворон», «Дьявольские души» и «Истина» переживает трудное время. Его последние фильмы стоили дорого, но никакого успеха не имели, что в нашем ремесле равносильно приговору. Этим объясняется просьба ко мне разрешить присутствовать — в качестве стажера! — на съемках моего нового фильма. Сначала я подумал, что Клузо шутит. Однако серьезный стареющий человек шутить не намерен.

— Я много слышал о вашем методе руководства актерами, — говорит он, — и нахожу его очень интересным.

Польщенный вниманием, которое проявляет к моей работе режиссер, которым я восхищаюсь, я не могу отказать.

Карьера стажера Анри-Жоржа Клузо рискует закончиться, не начавшись. Потому что у «Хулигана» есть все шансы остаться не снятым. После триумфа «Мужчины и женщины» и «Жить, чтобы жить» я пережил блаженное состояние эйфории, когда все считают ваши идеи превосходными и ни в чем вам не отказывают. Но после скромного успеха фильмов «Жизнь, любовь, смерть» и «Тринадцать дней во Франции», а главное, после провала фильма «Человек, который мне нравится», восторг по отношению ко мне явно остыл. Я снова стал таким же режиссером, как и другие, от которых требуют сценарий — и хороший, — прежде чем продюсировать его фильмы. «Лелуш — это хорошо, — говорят отныне, — но при условии, если будет хороший сюжет». Но сюжет «Хулигана», когда я его рассказываю, вызывает сильнейшее беспокойство. Прежде всего потому, что фильм строится на коротких флэшбэках. Как и жизнь. Женщина вызывает у меня воспоминания о других женщинах, номер в гостинице — о других гостиничных номерах, встреча — о других встречах. Кино всегда любило эти взгляды в прошлое, но в гомеопатических дозах. Перспектива сделать фильм, который будет полностью состоять из флэшбэков, встречается с недоверием.

Другой повод для беспокойства у моих партнеров вызывает мое желание пригласить на главную роль — хулигана — Жан-Луи Трентиньяна. «Это невозможно! — В один голос восклицают партнеры. — С самого начала карьеры у Трентиньяна – амплуа романтика. Он ни на секунду не будет убедителен!» Самые резкие возражения возникают тогда, когда я излагаю им подробности сценария. Стоит «Юнайтед Артистс» узнать, что центральной сюжетной линией «Хулигана» станет похищение ребенка, как все уже громко протестуют.

— Вы с ума сошли! Мы не можем себе позволить касаться подобных вещей! Люди вас растерзают! И нас заодно!

Мне становится немного грустно при мысли, что сразу же после выхода «Мужчины и женщины» все, без сомнения, сочли бы эту идею гениальной.

— Хорошо, — говорю я Александру Мнушкину, — я предлагаю тебе следующее: «Юнайтед Артистс» разрешает мне снять «Хулигана» так, как я его задумал, а взамен я согласен на оплату лишь в случае возможного успеха фильма.

— Ты уверен? — не без удивления спрашивает меня Мнушкин.

— Абсолютно. И более того, в случае неудачи я обязуюсь вернуть продюсерам долги за фильм.

— Ты так в себе уверен...

— Нет, я просто верю в фильм.

Я дорого заплатил за мою свободу, но я никогда не жалел об этом. Тем более что, начиная с этого момента, следующие одно за другим благоприятные события под-

утверждают мою правоту. Трентиньян в восторге от того, что мы снова встретились. После нашей последней совместной работы прошло четыре года, и он вновь хочет сниматься у меня. Исполнить вторую главную роль я предложил Шарлю Деннеру и был вознагражден, ибо с каждым новым днем открываю в нем гораздо более удивительного актера, чем накануне. Так как мне очень хотелось объединить в этом фильме больших артистов с новичками, я предлагаю Шарлю Жерару составить пару Кристин Коше, моей жене. Кристин никогда не училась ни на каких курсах актерского мастерства, но манера, в какой она ежедневно разыгрывает передо мной комедию, вынуждает меня поверить, что у нее есть определенные актерские задатки. И потом, наша любовная история подходит к концу. И эта роль для меня в некотором роде способ предложить ей профессию вместо прощального подарка. Это самое малое, что я могу сделать для женщины, подарившей мне первого ребенка — сына Симона.

Риск, на который я пошел, оправдал себя. Дуэт Деннер — Трентиньян приводит толпы в восторг, и публика встречает фильм с триумфом, который помогает мне поправить дела. Даже подавляющее большинство критиков превознесло «Хулигана» до небес. Что касается Трентиньяна, то ему не пришлось жалеть о своем решении, ибо эта роль коренным образом расширила его репертуар, открыв новое амплуа артиста: после хулигана ему стали предлагать роли, о которых раньше он и не мечтал.

Развод с Кристин вызвал у меня желание снова повидать родную Нормандию. С ней, впрочем, я по-настоящему никогда не расставался. Всякий раз, когда мне плохо, ноги совершенно естественно несут меня к скалам Черные коровы, которые я штурмовал на каникулах, когда был ребенком. И в этот раз я направляюсь туда. Мне давно хотелось иметь какое-нибудь пристанище в этих местах, где я чувствую себя дома, где пережил самые счастливые мгновения детства. Я иду по узким тропинкам, тайны которых мне издавна знакомы. И вдруг возникает он. Прямо передо мной. Он — это большой дом, который мы называли усадьбой и стать владельцем которого я мечтал ребенком. Перед дверью какой-то человек разравнивал гравий. Я подошел к нему.

— Извините, — говорю я, — это, вероятно, дурацкий вопрос, но этот дом случайно не продается?

Человек с изумлением на меня смотрит.

— Надо же, — отвечает он, — странно, что вы меня об этом спрашиваете. Мы еще даже не успели дать объявление. Представьте себе, что вчера вечером мы с женой решили выставить дом на продажу.

— Я у вас его покупаю.

Он смотрит на меня широко раскрытыми глазами.

— Вот как! Прямо так сразу? Вы не хотите прежде его осмотреть?

— Не стоит. Если бы вы знали, как давно я хочу иметь этот дом.

— Но... нам надо хотя бы обсудить цену.

Я пожимаю плечами.

— Мечты и счастливые совпадения несовместимы со скупостью.

У меня в кабинете сидит Наполеон. Размашисто жестикулируя, он громогласно рассказывает мне о своей жизни, походах, своей смерти... от коллежа в Бриенне до Святой Елены, от Ваграма до Аустерлица, от моста Лоди до Ватерлоо. В данном случае эту великую историческую личность воплощает человек, чей маленький рост не мешает ему быть гигантом седьмого искусства, — Абель Ганс. Я оробел, увидев, как ко мне входит создатель того величественного памятника кинематографа, каким является его прославленный немой фильм «Наполеон», снятый в 1925–1927 годах с помощью многих камер, в технике, которая позволяет показывать фильм одновременно на трех равноуровневых экранах. Я еще не забыл о волнении, охватившем меня, когда я впервые увидел этот шедевр, на тридцать лет опередивший изобретение «синерамы». Это происходило в знаменитой «Студии 28» на улице Толозе, на Монмартре. Мне тогда было восемнадцать лет. Наряду с фильмами «Летят журавли», «Гражданин Кейн» и несколькими другими «Наполеон» Абеля Ганса издавна входит в мой личный кинопантеон.

Все началось с телефонного звонка Франсуа Трюффо:

— Клод, вы единственный, кто способен быть продюсером «Наполеона» Абеля Ганса.

— Насколько мне известно, этот фильм был снят и вышел на экраны сорок три года назад, — отвечаю я.

— Абель Ганс сидит передо мной, — объясняет Трюффо. — Он хотел бы осуществить звуковую версию своего фильма и дополнить его несколькими эпизодами. Проект такой грандиозный, что, по-моему, только вы способны за него взяться.

Трюффо прибавляет, что из-за своего нынешнего положения он не может пуститься в подобную авантюру. Я действительно стал продюсером, поскольку успех «Мужчины и женщины» позволил мне не только финансировать собственные фильмы, но и давать возможность жить некоторым другим кинематографистам. Мои предпочтения в продюсерской сфере до сих пор отдавались фильмам, которые не соответствовали моей собственной режиссерской манере, но я считал их интересными и хотел бы увидеть как зритель. Поэтому я стал продюсером «Бесконечной нежности» Пьера Жаллу, истории о детях-инвалидах, и детектива «Американец», единственной картины актера Марселя Боццуффи. Я даже выступил продюсером первого фильма кинокритика Мишеля Курно. В 60-х он был одним из первых, кто защищал мои работы. На страницах еженедельника «Нувель обсерватер» он постоянно поддерживал меня с тем же упорством, с каким его собратья из «Кайе дю синема» стремились меня уничтожить. Совершенно естественно, что мы стали друзьями. В тот день, когда он признался мне в намерении взяться за камеру, я, не раздумывая, предложил Курно стать его продюсером. «Если я понимаю твою работу так же хорошо, как ты понял мою, — прямо сказал я, — то мы сможем договориться». Его фильм, замечательный своим современным подходом, назывался «Голубые Голуаз». Благодаря ему он удостоился привилегии, выпадающей немногим критикам, — его смешали с грязью его же собственные коллеги.

— Вы шутите! — восклицаю я. — Это он оказывает мне честь! Пусть приходит сию же минуту, если ему так хочется. Я отменяю все мои встречи. И посылаю за ним машину.

Меня повергает в изумление почти юношеская энергия Абеля Ганса. Целых два часа он пересказывает мне каждую сцену своего фильма так, словно я его не видел, играя все роли с воодушевлением молодого режиссера, который пытается убедить продюсера помочь ему снять свой первый фильм! А ведь ему уже за восемьдесят. Забавно, он выглядит почти таким же стеснительным, как и я. Но по другим причинам.

— И Дьёдонне сам будет себя дублировать! — заявляет он, как будто это решающий аргумент.

— Неужели?! Но у него же голос... старого человека! — осторожно возражаю я[6].

— Вовсе нет! Он вас удивит. Кроме того, он сорок лет помнит наизусть весь текст.

Рассказывая, Ганс извлекает из карманов диалоги. У него ими исписаны целые тетради.

— Я написал их во время съемок, — объясняет он, — и заставлял актеров произносить в предвидении того дня, когда кино станет звуковым. Поэтому нам останется только записать звук: движение губ героев будет ему соответствовать.

Разве можно отказать этому гениальному визионеру? Я прошу моего ассистента Клода Пиното стать на время ассистентом Абеля Ганса (на что Клод с восторгом соглашается). Кроме Альбера Дьёдонне мы ангажируем еще живых актеров оригинального фильма и новую группу артистов, которые заменят отсутствующих. Скоро здание компании «Фильмы 13» оккупируют наполеоновские войска. Из-за необходимости озвучания мы восстанавливаем весь фильм (его продолжительность четыре часа тридцать минут). В подвале, где начали сооружать кинозал, я велю прервать работы, чтобы превратить помещение в киностудию. Именно там, а потом и почти повсюду в доме, включая мой кабинет, Абель Ганс снимает интерьерные сцены, которые он решил добавить. Фильм в его новой — звуковой и еще более длинной — версии теперь называется «Бонапарт и революция». Этим фильмом (и «Хулиганом», который я закончил) я по завершении строительства и открываю свой кинозал.

«Бонапарта и революцию» прохладно приняли пуристы, упрекавшие Ганса за то, что, озвучив фильм, он испортил свое произведение. Снова реакция критиков ускольза-

[6] Альбер Дьёдонне, сыгравший в 1925 году главную роль в фильме «Наполеон» Абеля Ганса, родился в Париже 26 ноября 1889 года (умер 19 марта 1976 года). Значит, в момент моей встречи с ним ему шел восемьдесят первый год, как и Абелю Гансу.

«Жить, чтобы жить»

ет от моего понимания. Создатель «Наполеона» всю жизнь продолжал работать над своим шедевром, который таким образом непрерывно совершенствовался[7]. Он рассматривал свой фильм как движущееся произведение. Как бы то ни было, я счастлив, что принимал участие в этой грандиозной затее. Я не всегда соглашался с художественными решениями Абеля Ганса, но я не жалею, что подарил полгода счастья и молодости человеку, который был одним из моих отцов в кинематографе.

Немного погодя американский режиссер Фрэнсис Форд Коппола, тоже восторженный почитатель Абеля Ганса и его «Наполеона», выкупил у меня права на немую версию[8]. Его замысел заключался в том, чтобы предложить своему отцу, композитору Кармине Коппола, написать симфонию, которой будет сопровождаться показ фильма. Премьера этого оригинального произведения, подписанного «Отец и сын Коппола», состоялась в знаменитом Radio City Hall Нью-Йорка и стала триумфом. Через несколько лет новый показ проходил вечером, под открытым небом, в римском Колизее. Я на нем присутствовал в компании всех выдающихся деятелей итальянского кино. Во время одного из сражений в фильме Абеля Ганса «Наполеон» выпадает град. Град бьет по полковым барабанам, и этот божественный эффект придает бою музыкальный ритм, одновременно и навязчивый, и трагический. В музыкальной партитуре Кармине Коппола подчеркнул эти удары звучанием барабанов и литавр большого оркестра. Впечатление завораживающее. Вдруг, в те самые минуты, когда эта сцена развертывалась на гигантском экране, на Рим обрушивается настоящий град! Толпа кричит от испуга и восторга, поневоле веря, что внезапно оказалась в центре сражения. Все замерли, настолько чарующим было это чудо. Прикрыв головы чем попало, используя вместо зонтов стулья, мы наслаждались этими спецэффектами, сошедшими с небес, чтобы служить аккомпанементом и приветствовать поэтический гений Абеля Ганса. В ту ночь я уже не сомневался в том, что Бог любит кино. И всем сердцем скорбел, что Абель Ганс, умерший за год до римской премьеры, не мог увидеть подобное зрелище.

«Наполеон» Абеля Ганса в последней версии, просмотренной самим мастером, не должен был оставаться собственностью одного человека. Я убежден, что это сокровище нашего национального кинематографа принадлежит всему обществу. В 1988 году я принес его в дар Синематеке.

— Если бы другие не были такими дураками, ты не казался бы таким умником.

Эта фраза, которую мне часто повторяет Шарло, отмечена печатью здравого смысла. Его здравого смысла, ставшего мне столь же необходимым, как и его дружба.

---

[7] В 1932 году Абель Ганс осуществил второй вариант своего «Наполеона», звуковой и с новыми исполнителями. Наш фильм рассматривался Гансом как окончательная версия.

[8] До настоящего времени я был владельцем прав на обе версии: версии немого «Наполеона» 1925—1927 годов и звуковой версии «Бонапарт и революция». В 1970 году Ганс продал мне права на первую версию, чтобы я смог стать продюсером второй (фактически она третья).

Поэтому естественно, что он принимает участие в нашей поездке в Ла Сиота́. Это своего рода дружеский уик-энд, который я предложил Шарлю Жерару, Амиду и Жану Коломбу. Уик-энд слегка затянувшийся, так как на юге мы пробудем неделю. Я выбрал Ла Сиота из-за прославленного «Прибытия поезда на вокзал в Ла Сиота» братьев Люмьер. Эта точка отсчета в истории седьмого искусства показалась мне подходящей для того, чтобы опробовать новую камеру. В самом деле, наше присутствие не имеет никакой другой цели, кроме одной: испытать маленькую, легкую и молчаливую 16-*мм* камеру, которая только что появилась. Если мы с ней хорошо столкуемся, она, наверное, многое изменит в моей манере снимать кино. Ее удобство в обращении даже способно изменить метод работы с актером, дав возможность быть ближе к нему.

Я нахожусь здесь, чтобы испытать камеру, а не снимать фильм. Однако природа берет свое, и, продолжая снимать, я на ходу придумываю историю о трех приятелях, живущих на стройке в Ла Сиота. Катрин Аллегре, единственная женщина в съемочной группе, становится нашей героиней. А Франсис Лей, который принимает участие в авантюре и тоже играет в фильме (если это можно так назвать), по ходу съемок сочиняет к нему музыку. Мы развлекаемся, словно ватага веселых холостяков в загуле, так как главные действующие лица этой истории быстро забыли о камере (вероятно, по причине ее небольшого размера). Результат, который я назвал «Смик, смак, смок», имеет все недостатки фильма, снятого без сценария, но обладает сочностью и непосредственностью мгновенного впечатления. Без сомнения, по этой причине лента, которой чудом удалось попасть в широкий прокат, собрала более ста тысяч зрителей в Париже и около четырехсот тысяч во всей Франции. Этот сделанный любителями (во всех смыслах этого слова) и друзьями фильм без глубоких идей и претензий останется добрым воспоминанием для нас и, я уверен в этом, для всех посмотревших его. Более того, он побил своеобразный рекорд, так как, снятый за какую-то сотню тысяч франков — стоимость нескольких сеансов кинопроб, — он, несомненно, останется в истории кино одним из самых дешевых фильмов.

Вернувшись в Париж, я вновь встречаю Арлетт. Отныне я вижусь с ней каждый день, приходя в свой кабинет в компании «Фильмы 13». Арлетт Гордон для всех журналистов Парижа, а для нас попросту Арлетт, она стала мне необходима. С первой нашей встречи я понял, что Арлетт — это воплощенная женская страсть к жизни. Меня сразу же покорили ее энергия, юмор, способность открывать невозможное в будничном и ее поразительная манера ничего не бояться. Я не мог не влюбиться в Арлетт, влюбленную в жизнь так же, как и я. И, поскольку мое кино непосредственно вдохновляется жизнью, я тотчас понял, что она будет защищать его, как никто на свете. Что она с тех пор и делает с восторгом и энергией, бесконечно восхищающими меня. Арлетт, начинавшая в книгоиздательстве, — интеллектуалка, писательница. То есть противоположность Шарло. Они на редкость разные, но превосходно дополняют друг друга. Знаменитая «банда» Лелуша — это и есть наша троица.

Я люблю победителей и побежденных. И те, и другие меня завораживают. В спорте, как и в жизни, мне скучно ехать в плотно сбитой группе. На Олимпийских играх в Мюнхене я выбрал проигравших. «Неудачники» — название эпизода, подписанного: «Лелуш». Семь других носят печати Милоша Формана, Акиры Куросавы, Джона Шлезингера, Артура Пенна, Сембена Усмана. Моя камера охотно фиксирует гримасы боли, слезы отчаяния, согбенные фигуры, оставшиеся на обочинах беговых дорожек, вдали от вспышек фотографов, цветов и подиумов. Это подпольный мир. Изнанка... ад славы. Какой-то судья спит во время состязания. Я его ловлю на лету. Этот кадр не войдет в мой эпизод. Я дарю его Милошу Форману, который, не ломаясь, его берет. А потом все рушится. Политика, терроризм и войны — эти три бича века — разрушают братство стадионов. В самом центре олимпийской деревни израильских атлетов взяла в заложники палестинская «Коммандос». Немецкие антитеррористические группы идут на штурм. Неудачно рассчитано время. И следует кровавая баня. Образы ускоряются. Ужас исчисляется количеством трупов. Я снимаю. Наверное, я не должен был этого делать, но я снимаю. Потому что от этого ничего не изменится. Потому что такова моя натура и моя профессия. Это мои вторые Олимпийские игры. Последние. Во всяком случае, с камерой в руках. От «Тринадцати дней во Франции» я перешел к «нескольким дням в аду».

Продолжение следует

Перевод с французского Л. Токарева

S U M M A R Y

Daniil Dondurey — Natalia Venger — Natalia Sirivlia
Cinema theatres will revive Russian film industry
Distribution today, its influence on the situation in our cinema.

Elena Stishova
We all descend from the people

Vadim Abdrashitov
Life on the firing ground
Review of Vadim Abdrashitov's MAGNETIC STORMS (Russia) and talk with film-director.

Irina Lyubarskaya
Non-dolce vita

Natalia Sirivlia
Biochemical attack
Reviews of Peter Buslov's BOOMER (Russia).

Nina Tsyrkun
On the depth
Review of François Ozone's SWIMMING POOL (France — Great Britain).

Elena Petrovskaya
Empire of presign

Andrey Dementiev
Dinner in Armenian church
Materials (review and report) about Godfrey Reggio's NAQOYQATSI (USA).

Lev Anninsky
It is not getting on at all
Mini-reviews of Igor Minaev's MOON VALLEYS (Russia) and Alexandre Sokurov's RUSSIAN ARK (Russia).

Michail Trofimenkov
Rag
Essay on 300 anniversary of Sanct Petersburg.

Grigory Pomerants
Chechen knot
Chechen war and the new psychology.

Sergey Garmash:
«We are playing rourette»
Interview with a known actor.

Angelica Artukh, Dmitry Komm
Action of learning
Article about the models of making films like THE MATRIX

Mark Lipovetsky
In the absence of medium
Recent Russian films and self-colonization of consciousness.

Yury Norstein
Snow on the grass
Fragments from the book on the art of animation.

Claude Chabrol:
«Time is money»
Director`s experience in shooting, work with playwrights, actors, producers.

Ella Korsunskaya
Different notes
Memoirs of script-editor about her work with famous Russian filmmakers.

Claude Lelouch
with participation of Jean-Philippe Chatrier
Itinéraire d`un enfant très gâté
Chapters from the book by the French filmmaker.

№25935
15 ОКТ 2003

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Дмитрий Ивлянов, Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 21.07.03. Подп. к печати 18.08.03
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,63
Заказ 245. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2003

«Магнитные бури»

Режиссер Вадим Абдрашитов

о фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, С.АНАШКИНА, Л.АННИНСКОГО, О.АРОНСОНА, А.ВАСИЛЬЕВА, А.МЕДВЕДЕВА, Т.МОСКВИНОЙ, Е.ПЕТРОВСКОЙ, А.ПЛАХОВА, Н.СИРИВЛИ, С.ТЫРКИНА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

«Догвиль»: «за» и «против»
Новый «железный занавес»

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

КАННН-2003
«СЛОН» Гаса Ван Сента
«НАШЕСТВИЕ ВАРВАРОВ» Дени Аркана
«ЧЕМОДАНЫ ТУЛСА ЛУПЕРА» Питера Гринуэя
«ОТЧУЖДЕНИЕ» Нури Билге Джелайна
«ОТЕЦ И СЫН» Александра Сокурова

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
ПАВЕЛ ФИНН

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

НИКОЛЬ КИДМАН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

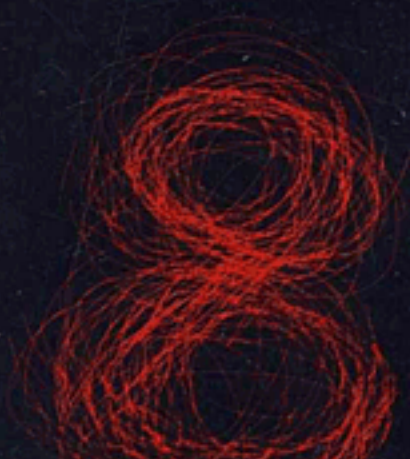
Российские режиссеры о неореализме
Восточноевропейское кино в Канне
Сочи-2003

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АЛЕКСАНДР АТАНЕСЯН
КЕН ЛОУЧ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Михаил Калатозов. КАННСКИЙ ОТЧЕТ
Дневник Георгия Буркова
Воспоминания о Леониде Гайдае

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Клод Лелуш. БАЛОВЕНЬ СУДЬБЫ
Сергей Бодров-младший. СВЯЗНОЙ